

Hungarológiai Közlemények

A MAGYAR TANSZÉK FOLYÓIRATA 2019/2



Hungarológiai
Közlemények

Hungarološka
saopštenja

Papers of
Hungarian Studies

65 éve terjesztjük a tudást – Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar
65 godina širimo znanje – Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet
For 65 years spreading knowledge – University of Novi Sad, Faculty of Philosophy



60 éves a Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
60 godina Katedre za mađarski jezik i književnost
60th Anniversary of the Department of Hungarian Studies

Támogatóink:
Štampanje ovog broja pomogli su:
The issue was supported by:



Министарство просвете,
науке и технолошког развоја



MEGVALÓSULT A MAGYAR KORMÁNY
TÁMOGATÁSÁVAL



MINISZTERELNÖKSÉG
NEMZETPOLITIKAI ÁLLAMTITKÁRSÁG



BETHLEN GÁBOR
Alap

Hungarológiai Közlemények

AZ ÚJVIDÉKI BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR
MAGYAR NYELV ÉS IRODALOM TANSZÉKÉNEK
FOLYÓIRATA

2019. L. évf. 2. sz. ÚJ FOLYAM XX. évf. 2. sz.

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

Az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kara

Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének lektorált tudományos folyóirata

Megjelenik évente négyszer

Fő- és felelős szerkesztő: Toldi Éva tanszékvezető

(Újvidéki Egyetem, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Szerbia, eva.toldi@ff.uns.ac.rs)

A kiadásért felel: Ivana Živančević-Sekeruš dékán

(Bölcsészettudományi Kar, Újvidéki Egyetem, Szerbia)

Szerkesztőbizottság

Berszán István

(Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Magyar Irodalomtudományi Intézet, Kolozsvár, Románia, iberszan@yahoo.com)

Csernicskó István

(II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola, Hodinka Antal Nyelvi Kutatóintézet, Beregszász, Ukrajna, csistvan@kmf.uz.ua)

Gintli Tibor

(Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszék, Budapest, Magyarország, gintli.tibor@btk.elte.hu)

Nemes Péter

(Indiana Egyetem, Globális és Nemzetközi Tanulmányok Kar, Nemzetközi Tanulmányok Tanszék, Bloomington, USA, pnemes@indiana.edu)

Tuomo Lahdelma

(Jyväskyläi Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészeti és Kultúratudományi Intézet, Jyväskylä Finnország, tuomo.v.k.lahdelma@jyu.fi)

Thomka Beáta

(Pécsi Tudományegyetem, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, Irodalomtudományi Doktori Iskola, Pécs, Magyarország, thomka.beata@pte.hu)

Andrić Edit

(Újvidéki Egyetem, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Szerbia, andrice@sbb.rs)

Utasi Csilla

(Újvidéki Egyetem, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Szerbia, csilla.utasi@gmail.com)

A kéziratokat a főszerkesztő (eva.toldi@ff.uns.ac.rs) vagy a szerkesztőség (hungar@ff.uns.ac.rs) elektronikus postacímére várjuk.

UNIVERZITET U NOVOM SADU

Hungarološka saopštenja

FILOZOFSKI FAKULTET
GODIŠTE L-2/XX-2



NOVI SAD
2019/2

HUNGAROLOŠKA SAOPŠTENJA

Recenzirani naučni časopis Odseka za hungarologiju Filozofskog fakulteta
Univerziteta u Novom Sadu

Izlazi kvartalno

Glavni i odgovorni urednik: Eva Toldi, šef odseka

(Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Odsek za hungarologiju, Srbija,
eva.toldi@ff.uns.ac.rs)

Za izdavača: Ivana Živančević-Sekeruš, dekanica

(Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu, Srbija)

Uređivački odbor

Ištvan Bersan

(Univerzitet Babeş-Bolyai, Filozofski fakultet, Institut za mađarski jezik, Cluj-Napoca, Rumunija,
iberszan@yahoo.com)

Ištvan Černičko

(Transkarpatska mađarska viša škola „Ferenc Rakoci II”, Lingvistički istraživački centar „Antal Hodinka”,
Beregovo, Ukrajna, csistvan@kmf.uz.ua)

Tibor Gintli

(Univerzitet ELTE, Filozofski fakultet, Odsek za modernu književnu istoriju, Budimpešta, Mađarska,
gintli.tibor@btk.elte.hu)

Peter Nemeš

(Univerzitet Indiana, Fakultet za globalne i međunarodne studije, Odsek za međunarodne studije,
Blumington, SAD, pnemes@indiana.edu)

Tuomo Lahdelma

(Univerzitet Jiveskile, Filozofski fakultet, Odsek za umetnost i kulturne studije, Jiveskile, Finska,
tuomo.v.k.lahdelma@jyu.fi)

Beata Tomka

(Univerzitet u Pečuju, Filozofski fakultet, Odsek za modernu istoriju i teoriju književnosti,
Doktorski program za književne studije, Pečuj, Mađarska, thomka.beata@pte.hu)

Edit Andrić

(Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Katedra za mađarski jezik i književnost, Srbija,
andrice@sbb.rs)

Čila Utaši

(Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Katedra za mađarski jezik i književnost, Srbija,
csilla.utasi@gmail.com)

Rukopise slati na adresu glavnog urednika (eva.toldi@ff.uns.ac.rs) ili redakcije
(hungar@ff.uns.ac.rs).

UNIVERSITY OF NOVI SAD

Papers of Hungarian Studies

OF THE FACULTY OF PHILOSOPHY
VOLUME L-2/XX-2



NOVI SAD
2019/2

PAPERS OF HUNGARIAN STUDIES

University of Novi Sad, Faculty of Philosophy

Peer-reviewed Academic Journal of the Department of Hungarian Studies

A quarterly publication

Editor-in-Chief: Éva Toldi, Head of Department

(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of Hungarian Studies, Serbia,
eva.toldi@ff.uns.ac.rs)

Responsible Editor: Ivana Živančević-Sekeruš, Dean

(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Serbia)

Editorial Board

István Berszán

(Babeş-Bolyai University, Faculty of Letters, Department of Hungarian Literary Studies, Romania,
iberszan@yahoo.com)

István Csernicskó

(Ferenc Rákóczi II Transcarpathian Hungarian Institute, Antal Hodinka Linguistic Research Center,
Beregovo, Ukraine, csistvan@kmf.uz.ua)

Tibor Gintli

(ELTE University, Faculty of Arts, Department of Modern Hungarian Literary History, Budapest,
Hungary, gintli.tibor@btk.elte.hu)

Péter Nemes

(Indiana University, School of Global and International Studies, Department of International Studies,
Bloomington, USA, pnemes@indiana.edu)

Tuomo Lahdelma

(University of Jyväskylä, Faculty of Humanities, Department of Art and Culture Studies, Jyväskylä,
Finland, tuomo.v.k.lahdelma@jyu.fi)

Beáta Thomka

(University of Pécs, Faculty of Humanities, Department of Modern Literatures and Literary Theory,
Doctoral Programme for Literary Studies, Pécs, Hungary, thomka.beata@pte.hu)

Edit Andrić

(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of Hungarian Studies, Serbia, andrice@sbb.rs)

Csilla Utasi

(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of Hungarian Studies, Serbia,
csilla.utasi@gmail.com)

All manuscripts should be submitted by e-mail to the Editor-in-Chief (eva.toldi@ff.uns.ac.rs)
or the Editorial Office (hungar@ff.uns.ac.rs).

TARTALOM

JÁKFALVI Magdolna: A Philther-módszer mint színháztörténet-írás	1–16
KÉKESI KUN Árpád: Kampányoperettből tanulópénz (<i>A Fővárosi Operettszínház 1952-es Orfeusz-bemutatójáról</i>) . . .	17–36
MEDVE A. Zoltán: A didaxistól az eszkatológiáig (<i>Háttérvázlat a Faust-motívum áthagyományozódásának vizsgálatához a magyar és a horvát irodalomban</i>)	37–63
BARCSI Tamás: Bevezetés a kegyetlenség világába (<i>Civilizáció, felügyeleti hatalom és kegyetlenség Ottlik Géza műveiben</i>)	64–83
BENCE Erika: Referenciális és fiktív Mezei Márk <i>Utolsó szombat</i> című regényében	84–99
BENDA Mihály: Egy magyar kószáló franciaországi útleírása (<i>A töredékesség és a mozaikszerűség Illyés Gyula Franciaországi változatok című művében</i>)	100–115
SAMU-KONCSOS Kinga–SAMU János: A vers szemfedele (<i>Nemes Nagy Ágnes kései verseinek lehetetlen tanúságtétele</i>) . .	116–125

CONTENTS

JÁKFALVI, Magdolna: Using the Philther Method for Writing Theatre History	1–16
KÉKESI KUN, Árpád: The Socialist Reworking of an Operetta as a Learning Curve (<i>On the 1952 production of Orpheus in the Operetta Theatre in Budapest</i>)	17–36
MEDVE, A. Zoltán: From Didaxis to Eschatology (<i>Background sketch for examining the transference of the Faust motif in Hungarian and Croatian literature</i>)	37–63
BARCSI, Tamás: Introduction to the World of Cruelty (<i>Civilisation, supervisory power and cruelty in Géza Ottlik's works</i>)	64–83
BENCE, Erika: Referential and Fictional Features in Márk Mezei's Novel <i>Utolsó szombat</i> (<i>The Last Saturday</i>)	84–99
BENDA, Mihály: Account of a Hungarian Wanderer's Journey in France (<i>Fragmentariness and mosaic features in the work French Variations by Gyula Illyés</i>)	100–115
SAMU-KONCSOS, Kinga–SAMU, János: The Shroud of the Poem (<i>The impossible testimony of Ágnes Nemes Nagy's late poetry</i>)	116–125

SADRŽAJ

Magdolna JAKFALVI: Filter-metoda u pozorišnoj istoriografiji . . .	1–16
Arpad KEKEŠI KUN: Kampanjska opereta kao školarina (Premijera Orfeja u Budimpeštanskom operetnom pozorištu 1952.)	17–36
Zoltan A. MEDVE: Od didakse do eshatologije (<i>Pozadinska skica za analizu motiva Fausta u mađarskoj i hrvatskoj literaturi</i>) . . .	37–63
Tamaš BARČI: Uvod u svet svireposti (<i>Civilizacija, nadzorna vlast i svirepost u delima Geze Otlika</i>)	64–83
Erika BENCE: Referencijalno i fiktivno u romanu Marka Mezeija <i>Utolsó szombat (Poslednja subota)</i>	84–99
Mihalj BENDA: Putopis po Francuskoj jednog Mađara, litalice (<i>Fragmentarnost i mozaičnost u delu Francuske varijante Đule Ileša</i>)	100–115
Kinga ŠAMU-KONČOŠ–Janoš ŠAMU: Pokrov pesme (<i>Nemoguće svedočenje kasne poezije Agneš Nemeš Nađ</i>)	116–125

ETO: 792.03
303.446.4

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

DOI: 10.19090/hk.2019.2.1-16

JÁKFALVI Magdolna

Színház- és Filmművészeti Egyetem
Budapest, Magyarország
jakfalvi.magdolna@szfe.hu

A PHILTHER-MÓDSZER MINT SZÍNHÁZTÖRTÉNET-ÍRÁS

Using the Philther Method for Writing Theatre History

Filter-metoda u pozorišnoj istoriografiji

Tanulmányom azt a kutatást ismerteti, mely az elmúlt hetven év színházi eseményeinek rekonstrukciójához formázott elemzési módszert, a Philthert. Az a felismerés motiválta, hogy miközben a színháztörténet-írás metodikája intézmények és alkotók történetével készíti el összefüggő események múltbéli hálóját, hiányként jelenik meg a történetírás narratívája maga. Az államszocialista kulturális események ezzel a történetírói folyamat elemzéssel nehezen közelíthetők, hiszen az őket az emlékezetben tartó narratívák is cenzúrázott narratívák, az emlékek átírása, elvesztése, meghamisítása kettős történetet rajzol elénk: a hivatalos és a második nyilvánosságból megmaradt emlékhelyeket. A színházi előadás elemzése esztétikai értékek rekonstruálásán át mikrotörténetet ír, s a kulturális kontextus, a hatástörténet egy-egy eseményhez köthető elemzésével jut el titkos, eldugott összefüggések, átírt jelenségek észleléséhez, értéséhez. A Philther elnevezésű módszer bemutatása e tanulmány célja. *Kulcsszavak:* színháztörténet-írás, színházelmélet, Philther-módszer

Bécsy Tamás, a magyar nyelvű színháztudomány létrehozásának egyik nagymestere, az 1990-es évek elején rezignált és hamiskás mosollyal mondotta nekünk, fiatal kutatóknak, hogy hányjuk csak a falra a borsót, ez a tanítás velejárója. Bármit is akarjunk átadni, falakba ütközünk, amin semmi nem megy át. Ez a falra hányás, főként, hogy az ige elvesztette a 'vet, dobál' jelentését, a történeti tudás átadásának lehetetlenségét, az akarás feleslegességét formálja képbe. Lepereg minden szem, képzeletben pattognak a friss borsószemek a falon, majd a földön, gurulnak szerteszét, színháztörténetet tanítok. Feldobom

és lepattan Blaha Lujza, Jászai Mari, Gaál Erzsébet, Novák Eszter, de a földön, ahonnan felvettem őket, ott újra alakzatba rendeződnek borsószemekként, s megértem Bécsy hamiskasságát is: a tanítás lényegi mozzanata ez az újr alapátolás. Az újr ahányás, az új alakzatba rendeződő borsók szemlélése.

A színháztörténet-írás a történelemtudomány és a színházművészet egymástól meglehetősen távoli premisszáit rendezi olvasható rendbe, narratívába. A magyar színház története a kezdeteknek választott Kelemen-féle társulattól 1949-ig három kötetben rendszerezi múltunkat (Székely 1990), s a rendszerezés tudományos koncepciója a pozitivista irodalomtudomány értelmezésében leírható kereteket használja: ilyen a színházépület, mint intézménytörténet, a színész, mint alkotás- és kultusztörténet, a dráma, mint irodalomtörténet. Ugyanakkor a színházi emlékezet működésének kutatása a kortárs eszmetörténet felismerése. Marvin Carlson emlékgépnek (Carlson 2001), Alain Badiou emlékezeti iránytűnek (Badiou 2013) nevezi a színházat, Jacques Rancière a nézővé válás folyamatában (Rancière 2011) tartja rögzíthetőnek a múltat. Kutatásaink a magyar színháztörténet kötetbe nem rendezett, 1949 utáni korszakára fókuszálnak, s az államosítás utáni évtizedek, az államszocializmus kulturális gyakorlatának nemigen ismert mechanizmusait tárják fel.

A Philther tudományelméleti közege

A pozitivista színháztörténet-írás a dokumentumok feltárását, felkutatását és rendszerezését végzi, adottnak és ismertnek véve a történelmi dokumentum fogalmát, nyilvánosságát, kontextusát, nyelvi kereteit. A második háború utáni magyar színház történetét írva mindig, újra és újra rá kell kérdeznünk erre a négy jegyre: 1. Mi számít dokumentumnak azokban az évtizedekben, amikor a pártállami sajtó bőséges anyaggal tudósít az állami színházi eseményekről, ám a források megcsináltsága kizárólag ideológiai késztetést mutat. 2. Hierarchiába állítható-e a nyilvánosság (Knoll 2002), és észlelhető-e hét évtized múltával akkori szerkezete? Ezért is áll eléink 3. kérdésként: Milyen történelmi kontextusból szólnak meg a dokumentumokban rögzített hangok? S végül a 4.: Miképpen érthető és fordítható le a szakpolitikai, színházideológiai és egyéni sajátosságokat hordozó, a második háború után sokszorosan is újralkotott nyelv a saját értelmezői kereteinkre?

Az első kérdésre viszonylag könnyű gyakorlati választ adnunk. A digitális filológia technikája lehetővé teszi a legismertebb sajtóanyagok online keresését, az Arcanum tartalomszolgáltató oldal az OSZMI adatbázisával, az OSZK online katalógusrendszerével és a NAVA filmanyagaival azonnali hozzáférést

kínál az államszocialista korszak színházi híreihez, fényképeihez. A levéltári és archívumi források lokalizálása is indítható távoli keresésekkel, így a magyarországi kutatás a kényelem és a bőség következtében jórészt megsza- badul a forrásfeltárás kétkezi munkájának jelentős részétől, s figyelmét a tudományméleti keretek pontosítására irányíthatja. Ennek jelentősége 2015-ben vált számunkra egyértelművé, amikor megkezdtük az erdélyi magyar színház történetének kutatását. Erdélyi kollégáinknak, az állami tárakban nem gyűjtött dokumentumok felkutatását kellett elvégezniük, s ez majdnem mindig a színházi esemény esztétikai és historiográfiai felületére vonatkozó információk (szövegkönyvek, díszlettervek, színlapok, plakátok, fényképek) felkutatását jelentette. A Philther-kutatások hányják így a falra újra és újra a forráskutatás alapkérdéseit, míg láthatóvá válik a minta: a nemzeti gyűjtőkör az államszocializmusban szűkített jelentéstartománnyal dolgozik.

Innen válik jelentéssé második, a források nyilvánosságszerkezetéből felépülő hierarchiára vonatkozó kérdésünk. A Philther elemzései köré vonja a nyilvánosság sokféle formáját, s a források közötti hierarchia nem kizárólag a történelmi fontosság, méret, dominancia tengelyén jelenik meg, hanem a dokumentum létrehozásának és fellelésének folyamatában is. Az államszocialista korszak színháztörténeti forrásai a legális terjesztésű és legális archiválású dokumentumok mellett az illegális (szamizdat) dokumentumok világát is kirajzolják a kutató előtt, ezt *első* és *második nyilvánosságnak* nevezzük. A rendszerváltás utáni években azonban szokatlan sűrűségű réteget hoznak létre a frissen kiadott vagy kiadásra váró, mindenesetre levéltárakban elhelyezett, a kutatói nyilvánosság előtt nyitott naplók és memoárok anyagai. Ez a réteg, hívjuk *memoár-nyilvánosságnak*, sok hangot, sokféle emléket rögzít, s mediális közvetítettségük szerkezete is rendkívül sokszínű. A kiadott naplók mellett a visszaemlékező riportműsorok, kameramonológok, felidéző beszélgetések is mind forrássá válnak. Televíziók archívuma és a Nemzeti Könyvtár Oral History tára egyaránt gyűjteményi teret ad a színházi emlékezet hangjának.

S váratlanul lép elénk az államszocialista korszak kialakulásakor különösen intenzív, bár forrásként csak pár évtizede észlelt, egy negyedik féle nyilvánosság-forma, ezt emlegetjük a *jegyzőkönyvek nyilvánossága* néven. Ez a forrásanyag a magyarországi színházi államosításkor kezdődő színházszakmai konferenciák, kongresszusok és ankétok többnapos előadás- és beszélgetéssorozatainak a gyorsírási leírata. Mennyisége folyóméterek tucatjaiban mérhető, hiszen az 1949-től rendszeresen és kényszeresen szervezett szakmai napok és hetek vitái állnak előttünk a beszéd improvizatív intenzitásával. A jegyzőkönyvek nyilvánossága óvatos forrásfeldolgozást igényel, hiszen a naplóknál

is intimebb helyzeteket olvasunk, mert az eltűnő szóbeliség karakterében bízó vitafelek csak saját jelen pillanatukat szólították meg.

Ezernyi borsópattogás hangja kopog a múlt falán, s a történetíráskor dobja elénk a levegőbe a harmadik, a történelmi kontextus megjelenítésére vonatkozó mintát. A XXI. században a digitális szerkesztés végtelen és virtuális teret bocsát rendelkezésünkre. Miközben a nyilvánosság-struktúrák elemzése mindig is része az elemzői folyamatoknak, az esemény kontextusának feltárása a digitáliában döntésre készíti az olvasót-böngészőt: felismeri-e a dokumentum valóságát, látható-e a hamisítás, az erőltetett konspiráció, észlelhető-e a beszélő pozíciója? A digitális színháztörténet-írás technikailag több kontextus egyidejű megjelenítésére képes, a történész feladata ezek értelmező összekapcsolása. Nézzünk egy példát: a második háború utáni színházi nagy struktúraváltás, vagyis a magyarországi színházak államosítása 1949-ben kezdődött. Ennek első döntései párhuzamosan folytak a Rajk-per tárgyalásával, ekkor ez az a történelmi kontextus, mely a dokumentumok igazságát, valóságát újra- és újrakérdézi.

De tudnunk kell, milyen nyelven teszi, s ekként a negyedik kérdéskört nyitjuk meg a színháztörténet-írásról folytatott beszédünkben. A színháztudomány az irodalom- és a történettudomány nyelvét és rendjét használja, felismerései azonban a színházművészet jelenben létének és valóságkonstrukcióinak múlt és esetleges mozzanataitól függenek. Így érkeztünk el a Philther-módszer alapjaihoz. A *Philther* (a philology és a theatre szavakból képzett mozaikszó) a Theatron Műhely Alapítvány projektje, Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád, Kiss Gabriella kutatásvezetőkkel 2009-ben indult, és a magyar színháztörténet 1949-től számított eseménytörténetének szaktudományos feldolgozására irányul. 2015-ben a kutatásba bekapcsolódott a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem kutatócsoportja Ungvári Zrínyi Ildikó vezetésével az erdélyi, 2019-ben az Újvidéki Egyetem Toldi Éva vezette Magyar Tanszéke a délvidéki magyar színháztörténet kutatására. A Philtherrel kidolgozott *net-filológiai módszer* lehetőséget ad, hogy filológiaiilag pontosítva rendszerezzük a fellelhető képi és szöveges színházi emlékeket, illetve kortárs horizontból láttassuk a magyar színházkultúra csúcsteljesítményeit.

Kutatásunk mikrotörténeti szemléletű, fókuszában az egyes előadások állnak. A www.philther.hu projekt kutatási újszerűsége az elméleti és történeti elemzéseket egymással és a világhálóval összekötő gondolati-logikai mátrix működtetésében, tudományelméleti jelentősége pedig abban áll, hogy felhasználóbarát módon gazdagítja a globális információhalmazt, láthatóvá teszi az információszigetek közötti utakat. S legalább ennyire fontos a projekt tudományszerve-

ző-műhelyteremtő ereje: a Theatron Műhely égisze alatt folyó kutatás ugyanis együtt gondolkodó és dolgozó közösséggé szervezi a magyar színháztudomány képviselőit.

Ha beszélni akarunk az államosítással kezdődő korszak színházi eseményeiről, akkor a rendszerváltás utáni évek megnyíló téraiban a dokumentumok és források végtelen óceánjában a dokumentumok mellett meg kellett találnunk a köztük lévő viszonyokat is.

A realizmus kihívása

A Philther-módszer az államosítás éveitől kezdi kutatásait, s az 1949-től kezdődő nagy struktúraváltás következményeire koncentrál abban az időben, amikor a realizmus politikai direktívává és esztétikai akarattá válik. A második háború utáni újjáépítés gyakorlata és az államosítás ideológiája a realizmus esztétikájának nyelvét használja. A valóság észlelése helyett a valóság építése válik ideológiai és játéknyelvi folyamattá, a színház pedig politikai gyakorlótereppe. A realista színház a szocialista gyakorlatban nem mutatja a valóságot, hanem építi, tehát az emlékezet textúrája (Young 1994, 398) a valóságészlelés és valóságépítés során szövődik olyanná, amilyenné (Rokem 2000, 114). A Philther-projekt korszaka a realizmus színházát kutatja, érdemes átgondolnunk szóhasználatunkat.

Mindannyiunk felismerése, hogy a kortárs színházművészet magyar nyelvű diskurzusát a valós, a hiteles, az igaz és az őszinte szavak köre épült nyelvi tartomány uralja. Hetven évvel a nagy struktúraváltás után a színházcsinálás, a kritika, a szakelemzés gyakorlatában mindez mintha a jó szinonimájává szelődülne. Vélhetjük, talán azért, mert az államosítás története tudományosan feldolgozatlanul morzsolódik szét anekdotikus pillanatokká, és talán azért, mert a színházszakmai közösség ezeket az emlék-betöréseket már nem tudja a valóság fogalomrendjéhez kapcsolni.

S vélhetjük azt is, hogy a háborús pusztulás állapota után, mely a művészeti folyamatokban jól érzékelhetően a nyelv teljes szétesésével jár, ezek a szavak biztonságos cölöpökként emelkednek elénk az igazság létrehozásakor. Mindkét vélekedés pozícióját tartva látható tisztábban, hogy miért csak az államosításig lehetett megírni a strukturalista történetírás metodikájával a magyar színház történetét. Az látható, hogy az 1949-ben sebtében kialakított intézményi új rend történeté formálása a tudományelméletek pluralitásával, a digitális gyorsaságával és a források óceánjával kebelezi be a gondolkodót, de mindemellett egy sajátos gyakorlat is akadályozza az elbeszélést. A magyar színháztörténet-írás

legitimitását az államosítás pillanatában maguk a színházcsinálók teremtik meg. A színház nyelvét az beszéli, aki csinálja, a szétfoszlott nyelv helyett így épül egy másik, akkor is, ha ez a tudományok rendszerétől távoli grammatikát fejleszt. Az akkori, legendássá vált magyar történész-triász tagjai, a Staud Géza–Hont Ferenc–Székely György hármas mindannyian gyakorló színházi emberek, rendezők, írók, dramaturgok, majd igazgatók. A színháztörténeti aktivitás a magyar tudománytörténetben jórészt alkotói gyakorlatból induló késztetés, ez legitimálja a történeti rendszerezést a rendszerváltásig.

Az államosítás körül a valóságépítés, a lukácsi filozófiai keretek felől nézve (Lukács 1958, 27–28), leginkább ideológiai kényszerként mutatkozik. Ez egyrészt a szocialista realista fogalomkör nyelvi apparátusának kötelező elsajátítását jelenti, másrészt egy, a nyelvben tételezett stabilitást: a háború szétrombolta a világot, annak újjáépítése a valóság színházi rekonstrukciójával elérhető. A szocialista realista valóságépítés nyíltan utópisztikus, a színház pedig ontológiai sajátosságából adódó performatív (előadó) karakterével tudottan a legsikeresebb propagandaeszköz. A valóságépítés ideológiai és fizikai folyamata látványos nyelvi nyomokat hagy hátra a történetnek. A realizmus a színházban a XX. század korstílusa és alkotási metodikája egyszerre. Könyvtárnyi irodalom ismerteti az európai színház eseménytörténetét, az 1860-as évektől követhető rendezői színházi trendeket, ezek között elhelyezni a magyarországi gyakorlatban az 1949-es államosítás elvárásaival és lehetőségeivel elindított színházművészetet, értelmezni, miként vált a szocialista realista kánon hatástörténete realistává, az történeti kihívás. A kutatási projektünk szembenéz azzal, hogy a rövid század két háború közötti békeéveiben, 1920 és 1938 között párhuzamosan formálódik három, a realizmust a valóság észlelése felől megközelítő színházi játékkoncepció. Anélkül, hogy részletesen elemeznénk az európai színházi realizmust, rögzítsük, hogy három domináns módszer éri el a magyar színházkultúrát, s hozza létre kreatív művészi invencióval a realista színházat Magyarországon. Brecht, Artaud, Sztanyiszlavszkij színházi módszerei Kassák Lajos, Háy Gyula, Hont Ferenc közvetítésével Párizs, Berlin, Moszkva színházi gyakorlatával jelennek meg Budapesten, s válnak hatástörténetükben nyelvteremtő művészetté. A realizmus fogalma és filozófiai keretei az első háború után hálót szőnek beszédmódunk köré (Hites 2016). A második háború utáni generációk nyelve a valósághoz viszonyított léthelyzetet értelmezi, a megélt, a megtapasztalt társadalmi-politikai jelenségeket. A művészetek története hét évtized múlva is küzd a realizmus terminológiájának használatával, a színházművészet pedig a magyar nyelvű fordítási döntésekből adódóan sem a

performativitás, sem a reprezentáció jelentésébe nem kapaszkodhat – marad a realizmus. Nyelvileg tehát a realizmus az egyetlen fogalom, mely a prezentáció és a reprezentáció fogalmkörének helyettesítésére szolgál, ez blokkolja a színházról szóló beszédet. Így az előadás vagy valós lesz vagy stilizált, realista vagy kisrealista, igaz vagy formalista.

A realizmus a színházi gyakorlatban a valóságkonstruálás folyamatát jelöli azzal a jelentéstöbbséggel, hogy a színházi kommunikációban a nyelvi állítás mellett a testi tapasztalat is befolyásolja az általános érzékelést. A színházi realizmus éppen ezért a történetírás jolly jokere és mumusa, hiszen abban a művészeti, társadalmi gyakorlatban, mely a jelen idejű valóságélményeken keresztül fogalmaz meg kiterjesztettebb tér- és időélményű állításokat, szokatlanul erős és állandó befogadói konszenzust kell működtetnie. Ennek része, hogy elfogadjuk: a realista színház kínál az ismert látványélményhez legjobban hasonlító vizuális keretet, miközben felajánlja, hogy a néző olyat tegyen, amit máshol nem tehet: nézzon, s ne kelljen interakcióra lépnie senkivel (Styan 1981, 111). És ezért fogadjuk el azt is, hogy a valóság fogalma feltételezi, hogy létezik egy észlelhető és egy nem észlelhető világ (realitás), s ennek az észlelhető, nézhető felülete a színházban látszik a legjobban (Groys).

Hangsúlyozzuk azonban azt, a Lukácsal az emigrációban együtt élő Háy Gyulától származó felismerést (Háy 1947), hogy a színházi realizmus gyakorlata leválik a realista korstílus ideológiájáról, mert a színházi valóság mindig kettős rendben működik: a színpadon minden látvány illúzió, minden történet fikció, minden szerep megépített, de mégis, mindezt a mesterséges konglomerátumot egyetlen igazi, valódi anyag kelti életre: a színész teste. Éppen ezért a realizmus érzetét a színházban nem feltétlen a szöveg realizmusa teremti meg, hanem a színpadra állítás módja (Carlson 2009, 97).

A realizmus színházi jelenségének észlelése és kutatása egyszerre filozófiai és eseménytörténeti, s szinte természetes, hogy mindez Brecht előadásaiból konstruált realizmuskoncepción keresztül indít szakmai vitákat – közülük a magyar színháztörténetben jól ismert Lukács György és Major Tamásé. Mindketten arra a művészeti folyamatra fókuszálnak, mely pártosan és harcosan „új színházi anyanyelvet” hordoz. Igaz, húsz év messzeségéből, de Major a gyakorlat (és nem a szövegek) apró részleteit elemezve mégis eljut a felismerésig: a valóság a színházban egyszerű és tiszta, „erőlködés nélküli, laza”, melyben a „figurák nem egy ívben épültek, forrósodtak fel”, tehát „minden jelenet egy-egy darab felidézett élet” (Major 1969, 87). A felismerés késői elfogadtatásáért Major (kétoldali ellenállásban gondolkodva) Lukácsot hibáztatja, akinek tanítványai, Fehér Ferenc (Fehér 1969), Almási Miklós (Almási 1969) és Hermann István

(Hermann 1966) pedig dialektikus érveléssel tárják fel, hogy „Lukács húszas években írott nagy műve minden bizonnyal – közvetlenül vagy közvetve – döntően hozzájárult a brechti álláspont kikristályosodásához” (Fehér 1969, 92). Lukács és Major vitája Brecht kapcsán a realista színházról folyó beszéd különösségét ismeri fel: a színházcsinálás és a színházértés folyamata párhuzamos, elválaszthatatlan egymástól. A valóság építése művészi és mozgalmi aktivitás.

A filterezés

A Philther kutatási projekt tárgya, a realista színház gyakorlatából következő felismerésként, az előadás maga. Ez a felismerés, bármennyire is köztudottnak tűnik, a historiográfiai gyakorlatban csak az utóbbi években jelent meg. Patrice Pavis a kortárs mise en scène-ről írt könyvében (Pavis 2007) külön fejezetet szentel teljes előadások elemzésének, Thomas Postlewait (Postlewait 2009) is esettanulmányokon bizonyítja történet szemléleti téziseit. Mikroelemzéseik első olvasatban mikrotörténetet írnak, mégis a könyvek kínálta lineáris olvasás újabb történetté zárja őket, s önkényes választásaik így nyerik el az egyéni olvasatból fakadó személyességen túli, a teljes színháztörténeti kánonra értelmezendő karakterét. Az előadásról, mint a színháztudomány tárgyáról folytatott diskurzus tehát radikálisnak tűnő történészi gyakorlatot feltételez, hiszen mint láttuk, a színháztörténeti kutatások, így a magyar színház történetének eddigi folyamata is, elsősorban intézmények történetét, esetleg alkotók történetét dolgozta fel. Így óhatatlanul a hatalmi diskurzus elemeivel fordult a sikeres, dotált színházak s az ott fellépő, játéklehetőséghez, jól dokumentált előadásokhoz jutó művészek pályaképének megértéséhez.

A Philther-projekt nem egyszerűen a hatalmi konstrukciókból tiltva vagy túrva, de kimaradt kulturális közeg, nem a második nyilvánosság felé fordul valamilyen rehabilitációs szándékkal, hanem a kutatás magyarországi különlegességeit, archiválási nehézségeit hangsúlyozva kiemeli: az előadás definícióját nem az intézmény és nem a művet létrehozó közösség státusza felől írjuk/olvasuk történetté. Hanem csakis hatástörténete felől. Nem beszélünk eleget arról, hogy a kortárs színháztudomány sztárszerzői a színháztörténet írásakor éppen az esettanulmányok kiemelésével nyúlnak bele a művek hatástörténeti aurájába, nem véletlen Marina Abramović Erika Fischer-Lichtének (Fischer-Lichte 2009) is köszönhetően megugró youtube-disszeminációja szemben pl. Angelica Liddellével, aki nem került még az elemzési korpusz megfelelő idézettségébe. Amikor a Philther-elemzések közé a fesztiváldíjas, közönségdíjas, vitát kiváltó előadásokat válogattuk, tudatában voltunk annak a veszélynek, amit Gertrud

Stein nyomán Jacky Bratton színháztörténete emel ki: „újrarendjük a meséket, s így ők elmeséltekké, s nem mesélőkké válnak” (Bratton 2003, 101).

A Philther indításakor rögzítettük, hogy a színházi *előadás* fogalma, észlelése és így definiálása is éppen olyan fordulatokon ment át, mint a tudományos diskurzus egésze. A magyar nyelvi használat az *elő-adás* gyakorlati mozzanátát emeli ki, a megmutatást, a megmutatkozásban rejlő alkotói munkát, ezzel a színházi alkotást a zenei, táncos, cirkuszi stb. keretekkel ötvözi (lásd a színházra vonatkozó törvény jelzőjét: előadó-művészeti). A francia/latin nyelvű használók a *(re)prezentáció* folyamatát a valóság újrajátszásaként értik, az angolszász gyakorlat a *performance* élő, jelen idejű karakterét hangsúlyozza akkor, amikor előadásról beszél, míg a németek a *leistung*gal a munkát, a színészi teljesítményt helyezik előtérbe. A színháztudomány kortárs diszpozíciói (talán az angolszász nyelvi dominancia okán) a színházi előadás, a performance, a mise en scène, a reprezentáció, a leistung kulturálisan és történelmileg és értett különbségei mellett belebonyolódnak a performance definícióiba. Marvin Carlson 1996-os *Performance: A Critical Introduction* munkájában ugyan megrovóan idézi Josette Féralt, mégis használja világos, ám óhatatlanul egyszerűsítő következtetéseit: „A performansz nem próbál mesélni (mint a színház), hanem inkább az alanyok között létrejövő szinesztétikus kapcsolatokat provokálja” (Carlson 1996, 137). Ugyanakkor látható, miként formálja át az angolszász Performance Studies azokat a színházi gyakorlathoz fűződő elemzési tapasztalatokat, melyek az európai Theatre Studies kereteit kialakították, s ma is jellemzik. Erre látványos példa a német színháztudomány európai hegemoniáját erősítő, kiváló gondolkodó, Hans-Thies Lehmann, aki nagy sikerű elemzési kísérleteiben visszavezeti a Performance Studies gyakorlatát a kronologikussághoz. A pre-, a dramatikus és a posztdramatikus színház fogalmának (Lehmann 2009) megjelenésével a színháztudomány egyszerre válik nyitottá a jelen eseményeire, miközben látja a múlt kísérteteit.

A színházi előadás definíciója, s hangsúlyozom a színházi jelzőt, több jelentésréteget hordoz, miként a Routledge 2013-as kiadású lexikona (Allain 2013) összegzi. Az angolszász kultúrában nyelvi elbizonytalanodást okoz, hogy a performance egyszerre jelent előadást és viselkedést. Míg az előadás a magyar nyelvi kontextusban is hordozza „az előadó-művészet, mint a zene, a tánc, a cirkusz, a harcművészetek, köztük a színház” (Allain 2013, 181) fogalmát, de éppúgy beszélünk egy kiemelkedő előadóművész, mondjuk Ruttkai Éva vagy akár Fischer Anni előadásáról. A magyar nyelvi struktúrát ugyanakkor nem terheli a mindennapi élet szociokulturális szegmensében tetten érhető teátrális mozzanat, hiszen magyarul a Richard Schechner által definiált hétköznapi ritu-

ális közeg nem előadás (performance), hanem viselkedés. A dekontextualizált schechneri fogalom használata magyar nyelvű fordításokat nem is eredményez a korai, 1989-es kötet után (Schechner 1984), mert ha nincs nyelvi megfelelője egy jelenségnek, akkor a jelenség maga nem körvonalazódik, s így a magyar színháztudomány nem kimaradt egy, a teátrális jelenségeket leíró gondolati iskolából, hanem átugrotta az európai kultúrtörténetben példáit nem lelő értelmzői kitérőt. Komolyabb gond, hogy a feminista iskolák, leginkább Judith Butler nevéhez fűződő tevékenységek, melyek az identitásképző folyamat részeként nézik a viselkedés performatív jellegét, nem találnak közvetítőnyelvet a társadalmi nemek kutatása és a színházi előadás hétköznapi gyakorlata között.

Az angolszász megnevezés tehát megkülönbözteti a performance és a Performance Art (Allain 2013, 182, 209) jelenségét, s talán kényszeresen, legalábbis magyar nyelvi horizontból, de egybecsengeti a színház és a performansz fogalmát. A Philther-projekthez éppen ezért újraértelmeztük a színházi előadás definícióját, s ezt lassította, hogy a magyar színháztudomány európai keretekben, az európai kulturális hatásokkal együtt hozhat létre érvényes történeteket, de nyelviileg, s így valamelyest gondolatilag azoktól eltérő utat kell, hogy járjon. A színházi előadás definíciója a Philther-projektben tehát egyszerre vette figyelembe a nyelvből fakadó értelmezési mechanizmusokat, s emelte vizsgálódása körébe az 1949 utáni magyar nyelvű színházi események teljességét függetlenül azok intézményi karakterétől, a hatalmi önreprezentáció folyamatában betöltött helyétől.

A színházi előadás definíciójakor a Philther-projektben nemcsak ezzel a nyelvi anomáliából adódó tehetetlenséggel néztünk szembe, hanem az éppen változó színházi struktúrában magának helyet kereső események előidézte terminológiai válsággal. A Philther-projekt koncepciójának kidolgozásakor hangosodott fel a struktúraváltásról majd két évtizede folyó nyilvános beszéd, s nekünk, történészeknek egyértelműnek tűnt, mennyire gyengíti a független színházi előadások pozícióját történettelségük. Miként könnyen felismerhetővé vált az a folyamat, hogy a saját múltját szakértőkkel dokumentáló, saját archívumot és képzési iskolát működtető Krétakör *nem kizárólag* alkotásaik messze kimagasló esztétikai színvonala, hanem múltjuk folyamatosan szerkesztett és minden formájában nyilvánosság elé vitt története okán is domináns független pozícióba került. A Krétakör megkonstruált múltja jelenét stabilizálta, s éppen e társulat épület nélküli működése vezetett a felismeréshez: a Philther az előadásokat definiálva, azokat a kutatás tárgyává emelve írhat színháztörténetet.

Így az európai tudományos diskurzusrenddel azonosan kezelünk mindenféle színházi beszédformát, ez a nemzetközi tudományban a Theatre és a Performance

elkülönöződése, de a mi elemzési gyakorlatunkban mindez nem (kizárólag) az esztétikai formanyelv felől, hanem a megjelenés terepéről elemezhető. A magyarországi színház a hivatalos nyilvánosság és a második nyilvánosság kereteiben jött létre az államszocialista múlt évtizedeiben, s koncepcionális döntésünk volt, hogy esztétikai aktivitás mellett a nyilvánosság eltérő csatornához vezető utat is a színházi előadás rekonstrukciójához értjük.

A Philther tehát másféle színház-definícióval kezdett dolgozni. Az általános, tradicionálisan közházának nevezett definíció, melyet a magyar tudományosságban Eric Bentley 1964-es, magyarul csak 1998-ban megjelent szövegét használja (s azt is leginkább Erika Fischer-Lichte átiratában), a következő: A megszemélyesíti B-t, C pedig figyel (Bentley 1998, 123), vagyis a színházhoz kell egy játékos, a szerep és a néző. Ez a definíció a mimézisen alapuló, reprezentációt működtető, tradicionális szabályrendet követő stabil művészeti és társadalmi keretekben elképzelt, statikus színházat írja le. Felismertük, hogy a minimáldefiníció használata elsősorban a pedagógiai irodalmak sajátja, miként azt a tény is, hogy a hatvanas években megjelenő színházi kísérletezés éppen a gyakorlat és az elméleti reflexió azonnalisága okán terelte a figyelmet a színháztudomány kérdéseire. Peter Brook Színházi Kutatóintézete is 1971-től a minimáldefiníciót, a színházhoz szükséges minimális eszköztárat faggatja, s híressé vált az *Üres tér*ben leírt és tézismondattá vált kijelentése, miszerint ha a színész belép az üres térbe, az már színházzá válik. Peter Brook Színházi Kutatóintézete a bulvárapparátussal, gépezetekkel, óriási stábbal szemben pozicionálja magát, s csak innen nézve érthető: elég egy ember, aki belép a térbe.

Ez a színházfogalom tehát a térhez köti az eseményt, legyen szó Riccoboni, Goldoni vagy Peter Brook és Grotowski elképzeléseiről, s használja Foucault „Des espaces autres”-ban (Foucault 1999) megírt, a tér és a történelem diskurzusformáit egymás hatásában megmutató elméletét. A Philther-elemzések egyik szempontja éppen ennek tudatossá tétele érdekében a scenográfia leírásával terjesztette ki és rögzítette a társadalmi térben a színházi előadás gyakorlatát. A tér megléte vagy hiánya, standard vagy non-standard karaktere formálódik előttünk a színházi esemény egyenrangú koordinátájaként, miként David Wiles kiváló összefoglaló könyvében olvashatjuk: „A szövegként értett előadás (play-as-text) előadható a térben, ám az eseményként értett előadás (play-as-event) a tér részét képezi, és játszani (perform) kényszeríti a teret, csakúgy, ahogyan a színészeket is rákényszeríti a játékra” (Wiles 2003, 25). Ez a felismerés is megerősítette döntésünket: a színházdefiníciók minimalitását (játékos, szerep, néző) érdemes kiterjesztenünk a vizuális és auditív tér fogalmaira.

Az ember, aki belép egy térbe, színházat csinál, tudjuk, Brook észak-afrikai turnéja éppen azt vizsgálta, milyen közegben észlelhető színházként az, amikor belépünk a térbe. A sivatagi, improvizációkra épülő színházcsinálási kísérletei mindmáig meghatározták a kutatás irányát: nincs általános emberi színházi forma, de a közös nyelv, tradíció, kommunikáció, szabályok egyeztetése nélkül nincs színház. Ugyan könyvek és képzési gyakorlatok tucatjai jelentek meg e tárgyban, a színház antropológiai értelése a megtestesítés, a test jelenléte, az energia mind bővítette az elemzési szótárt, de talán az említett pedagógiai teleologikusságból megmaradt a definíciók minimalizmusa. A színház-antropológiai fordulat (ismétlem, a színház definíciójának kereteiben) ugyan hangsúlyozza, hogy a megszemélyesítő megtestesítő aktivitással áll a néző elé, ekként vonzva magához a közösség tudását és idézve fel a közösség (játék)emlékezetét.

Thomas Postlewait ennek a gondolatnak az elemzésekor (Postlewait 2009, 117) arra a következtetésre jut, hogy a művészeti diskurzusban nem lehetséges leválasztani a műalkotás és az esemény esztétikáját az őket körbevevő történelmi környezettől. Láttuk, hogy a historiográfia a színház fogalmát (kanti meggyőződéssel) általánosnak és időtlennek akarta formálni, de ez elvezetett addig a történetírói állapotig, melyben a színház (és dráma) kategóriái nem időtlenek, de merevek lettek. Csehov dramatikus alkotásainak színházi története modellezi, miként akadályozza a formális rend a művek olvasását. Csehov szövegeit csak komoly invencióval lehet beemelni a dramatikus korpuszt formálisan meghatározó, az „emberek közötti vonatkozások visszaadásának” (Szondi 1979, 12) körébe. Csehov a színpadon pedig nehezen szabadul Sztanyiszlavszkij mintáolvasásától, a tragédiáétól. A színházi jelenségeket az őt körbevevő feltételrendszerek, a hagyomány közege, az alkotói és befogadói akarat teremti meg. A Philther ezt az összetett szempontrendszert jeleníti meg.

Ha a színházi esemény egyszerre esztétikai és történelmi jelenség, ha a dramatikus szöveg és a performansz-szöveg kettősségéből következő kettős értelmezés a színházi kommunikáció sajátja, bizony nem Ruttkai Éva hal meg Shakespeare drámája végén a színpadon, hanem Júlia. S ezt nemcsak Ruttkai Éva tudta, hanem minden néző. Tehát az esemény kettős, ezt a szemiotikai definíciók elemzési körükbe vonták, s a befogadás mozzanata is kettős tudatot igényel, ezt a színházi hermeneutika írásai járják körbe. A Philther a néző pozícióját hermeneutikai és kommunikációtörténeti keretekben jelzi, de nem feltétlen elemzi. A Philther számot vet azzal, hogy a kelet-európai államszocialista korszakra jellemzően a szöveg cenzúrázására épülő színházi kommunikációban a kettős beszéd technikája (Jákfalvi 2005) átformálta a játéknnyelvet. Önmagában nem, csak hatásaiban rekonstruálható az a sajátos értelmezői közeg, melyben

remekül működött a mutatott és a mondott szöveg is. Ascher Tamás 1985-ös *Három nővérének* a végén a katonák szabályos rendben menetelnek a háttérben, míg a lányok elől üvöltve sírnak, s ez a jelenet a nem-elmenő-katonák és a sírás képére zárta rá az előadást.

Színházelméletileg is tekintélyes folyamatot mozgat a kettős beszéd technikája. A Philther-elemzések felismerése, hogy a nézői helyzetértés, a tudatos jelenlét a kettős beszéddel dolgozó színpadi nyelvek sajátja. S így ezek a színházi kultúrák nem feltétlen a szöveg közötti, de az események közötti kommunikációt ismerősnek tudva értik a performatív eseményeket. A Philther-elemzések tették felismerhetővé és rögzítették azt a színháztörténeti helyzetet, hogy a performativitás (Schechner 1985) Schechner-féle definíciója nem kizárólag a színészi és színházi jelenlét, a *liveness* karakterében, hanem a színészi és a színházi szituáció kísértő múltjában egyszerre van jelen. Máté Gábor már Zsámbéki *Revizorjába* magával vitte Ács János *Marat*-rendezésének záróképéből a Corvin-közből követ dobó fiú szerepéből következő értelmezői keretet. Ennek a kísértő hagyománynak hálóvá szövése a net-filológia lehetősége.

A Philther elemzési metodikája tehát nemcsak előadások egymásra épülő hatásrendjét, de alakítások ívét is egyszerre tartja rekonstrukciós munkájának fókuszában. Pavis előadás-elemzési metodikájának (Pavis 2006) tapasztalatából indulva a színészi munka leírását a rekonstrukció szempontjai közé soroltuk, bár történészként látjuk: ez az a határ, ahol a spekuláció észrevétlen foglalja el a terepet a deskripció elől. Amikor a kettős beszéd technikájában a dramatikus akció és a mimetikus akció elválik egymástól, legalábbis a színházi formális (nemformalista) definíciók (Postlewait 2009, 119–121) ezt a szétválasztást igénylik, akkor a színházi események rögzítése két párhuzamos utat visz végig, a dramatikus és a mimetikus ábrázolás egymásra reflektáló útját.

A filterezés egymás mellé helyezheti a digitális térben akár Harag György *Cseresznyés kertjének* újvidéki és marosvásárhelyi rendezését, s így előadások, nem intézmények és hatalmi struktúrák beszélgetnek egymással. A Philther-elemzések úgy kötődnek össze, miként néha egy mondat toppan élénk a messzeségből: alakzatba rendezi kérdéseinket. Most a falra hányt borsó mondata hangosodott fel előttünk, nem a felesleges munkafolyamat, hanem az újrarendezésben való gyönyörködés esztétikai erejének felismerésével.

Irodalom

- Allain, Paul, Harvie, Jen eds. 2013. *The Routledge Companion to Theatre and performance*. London–New York: Routledge.
- Almási Miklós. 1969. *A drámafejlődés útjai*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Badiou, Alain. 2013. *L'éloge du théâtre*. Paris: Flammarion.
- Bentley, Eric. 1998. *A dráma útja*. Ford. Földényi F. László. Pécs: Jelenkor.
- Boris Groys, Boris. *Towards New Realism*. <http://www.e-flux.com/journal/77/77109/towards-the-new-realism/> (2019. aug. 11.)
- Bratton, Jacky. 2003. *New Readings in Theatre History*. Cambridge: CUP.
- Carlson, Marvin. 1996. *Performance: A Critical Introduction*. London–New York: Routledge.
- Carlson, Marvin. 2001. *The Haunted Stage: The Theatre As Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Carlson, Marvin. 2009. *Theatre is More Beautiful Than War*. Iowa: UIP.
- Fehér Ferenc. 1969. Még egyszer Brecht és Lukács viszonyáról – legendák nélkül. *Új Írás* (7): 89–98.
- Fischer-Lichte, Erika. 2009. *A performativitás esztétikája*. Ford. Kiss Gabriella. Budapest: Balassi.
- Foucault, Michel. 1999. Eltérő terek. In *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Debrecen: Latin Betűk.
- Háy Gyula. 1947. *Emberi szó a színpadon*. Budapest: Színháztudományi Intézet.
- Hermann István. 1966. *A modern színpad*. Budapest: Színháztudományi Intézet.
- Hites Sándor. 2016. A realizmus korai magyar fogalomtörténetéről. *Irodalomtörténet* (3): 263–299.
- Jákfalvi Magdolna. 2005. Kettős beszéd – egyenes értés. In *Művészet és hatalom: A Kádár-korszak művészete*, szerk. Kisantal Tamás–Menyhért Anna. 94–108. Budapest: L'Harmattan–József Attila Kör.
- Knoll, Hans szerk. 2002. *A második nyilvánosság*. Budapest: Enciklopédia.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *A poszt dramatikusszínház*. Ford. Schein et al. Budapest: Balassi.
- Lukács, George. 1958. Il a su provoquer des crises salutaires... *Europe*, jan.–febr.
- Major Tamás. 1969. Brecht időszzerűsége. *Új Írás*, május.
- Pavis, Patrice. 2006. *Előadáselemzés*. Ford. Jákfalvi Magdolna. Budapest: Balassi.
- Pavis, Patrice. 2007. *La mise en scène contemporaine: Origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin.
- Postlewait, Thomas. 2009. *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge: CUP.

- Rancière, Jacques. 2011. *A felszabadult néző*. Ford. Erhardt Miklós. Budapest: Műcsarnok.
- Rokem, Freddie. 2000. *Performing History, Theatrical representations of the past in contemporary theatre*. Iowa: UPI.
- Schechner, Richard. 1984. *A performance: Esszék a színházi előadás elméletéről. 1970–1976*. Ford. Regős János. Budapest: Múzsák.
- Schechner, Richard. 1985. *Between Theater and Antropology*. Pennsylvania: PUP.
- Styan, J. L. 1981. *Modern drama in theory and practice: Realism and naturalism*. Cambridge: CUP.
- Székely György et al. szerk. 1990. *Magyar Színháztörténet I*. Budapest: Akadémiai.
- Szondi, Peter. 1979. *A modern dráma elmélete*. Ford. Almás Miklós. Budapest: Gondolat.
- Wiles, David. 2003. *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Young, James Edward. 1994. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. Michigan: Yale University Press.

USING THE PHILTHER METHOD FOR WRITING THEATRE HISTORY

The paper presents a research project that has created a methodology to reconstruct the theatrical events of the last 70 years. I was motivated by the recognition that the methodology of theatrical historiography prepares a web of interconnected past events based on stories of institutions and artists, and this historiography presents us with solid lines of processes. The cultural events of state-socialism are difficult to follow with this historiographical process-analysis, as the narratives that keep them in the memory are also censored narratives themselves, and the rewriting, loosing and counterfeiting of the memories present us with double history: the sites of memory of the official public sphere and those that remained from the local interpersonal spaces, or the “secondary public sphere”. The analysis of theatrical performances writes a micro-history based on the reconstruction of aesthetic values, and it achieves the perception and understanding of secret, hidden interrelations and rewritten phenomena by the impact-analysis of the events. The aim of my study is to present the method called Philther.

Keywords: theatre history, theatre theory, Philther method

FILTER-METODA U POZORIŠNOJ ISTORIOGRAFIJI

U studiji je predstavljeno istraživanje koje je iznedrilo tzv. filter-metodu za analiziranje rekonstruisanih pozorišnih događaja tokom poslednjih sedam decenija. Metodika pozorišne istoriografije prati povezane događaje u prošlosti preko istorije institucija i autora a sâm narativ istoriografije nedostaje. Kulturni događaji državnog socijalizma se ovakvom

analizom istoriografskog procesa teško mogu slediti, jer su narativi iz sećanja cenzurisani. Preoblikovanje, gubitak, krivotvorenje sećanja stvara dvostruku istoriju: zvaničnu i delove sećanja koje pripadaju drugoj stvarnosti. Analiza pozorišnih predstava preko rekonstrukcije estetskih vrednosti ispisuje mikro-istoriju, a kulturni kontekst pomoću analize uticaja vezanih za pojedine događaje vodi do tajanstvenih, skrivenih veza, spoznaje i razumevanja preformulisanih pojava. Cilj ovog rada predstavlja prikaz filter-metode.

Ključne reči: pozorišna istoriografija, teorija pozorišta, Filter-metoda

A kézirat leadásának ideje: 2019. aug. 5.

Közlésre elfogadva: 2019. szept. 10.

ETO: 792.03

782.8(439)''19''

DOI: 10.19090/hk.2019.2.17-36

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

KÉKESI KUN Árpád

Károli Gáspár Református Egyetem
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar
Művészettudományi és Szabadbölcsészeti Intézet
Színháztudományi Tanszék
Budapest, Magyarország
kekesikun.arpad@upcmail.hu

KAMPÁNYOPERETTBŐL TANULÓPÉNZ

A Fővárosi Operettszínház 1952-es Orfeusz-bemutatójáról

The Socialist Reworking of an Operetta as a Learning Curve

On the 1952 production of Orpheus in the Operetta Theatre in Budapest

Kampanjska opereta kao školarina

Premijera Orfeja u Budimpeštanskom operetnom pozorištu 1952.

A tanulmány a Fővárosi Operettszínház 1952-ben, Offenbach művének átíratként színre vitt *Orfeusz*-előadását elemzi a Philther-módszer szerint. Ennek megfelelően részletes tárgyalásra kerül a bemutató színházkulturális kontextusa, szöveg-, zene- és előadás-dramaturgia-viszonya, a rendezés, a színészi játék, a színházi látvány és hangzás, valamint az előadás hatástörténete. A dolgozat célja egyrészt annak kimutatása, miért vált a táblásházakkal játszott produkció kritikai ösztűz céltáblájává és a színháziak önértékelése szerint nyilvánvaló bukássá. Másrészt azon folyamat egy igen fontos állomásának (egy zsákutcának minősített próbálkozásnak a) körüljárása, ahogyan a rákosista diktatúrában a Gáspár Margit által vezetett budapesti intézmény alkotóközössége megtalálta az aktualizált, megújított szöveg és a muzsika közötti feszültség levezetésének, a klasszikus operettek politikai megfeleléskényszerből történő átírásának legideálisabb, a nem sokkal későbbi *Luxemburg grófja és Csárdáskirálynő* előadásaiban rendkívüli sikerre vitt módját.

Kulcsszavak: Philther-módszer, szocialista operett, politikai színház, nemzetközi béke-mozgalom, átírás

Az előadás színházkulturális kontextusa

Kétségtelen közönségsikere ellenére az *Orfeusz* az 1950-es évek legelején az „államvallásos színház” elvárásához igazodó Fővárosi Operettszínház politikai stréberségének bizonyítékából lett kritikai ösztűz céltáblája és a színháziak önértékelése szerint: nyilvánvaló bukás.¹ A sajtó dicséretként említette: „bátor és nemes szándék” vezette az alkotókat, hogy olyan darabbal álltak elő, amely „békeharccra serkenti az embereket és a szatíra eszközeivel rántja le a leplet a nyugati imperialisták képmutató hazugságairól, mindenre elszánt mesterkedéseiről” (Bacsó 1952, 5). Az előadás tehát, középpontjában a földet dalra fakasztó, az alvilág és az istenek alkonyát egyaránt előidéző Orfeusszal, aktuálpolitikai célzatossággal bírt: a Béke Híveinek Párizsi Világkongresszusán, 1949 áprilisában indult nemzetközi békemozgalom sajátosan eltorzított, kommunista békeharccá mitizált trendjéhez csatlakozott.² E trend hátterében az a fegyverkezési program állt, amelyet Magyarország minden előzetes gazdasági kalkuláció felforgatásával szovjet utasításra volt kénytelen megvalósítani.³ Miközben a Magyar Dolgozók Pártjának vezetősége

¹ Az „államvallásos kultúra” kifejezést Szilágyi Ákos használja a sztálini idők filmjeiről írt tanulmányában (vö. Szilágyi 1988, 36). A jelző kapóra jön a Rákosi-korszak színháza esetében is, amikor nem pusztán az (*Orfeusz* esetében különösen lényeges) antiklerikalizmus, hanem az egypártrendszer és ideológiája mindenhatóságának propagálását várták el a színháztól.

² Vö. „A 40-es évek végén kialakult, a szocialista országokat és egyáltalán a haladó erőket tömörítő *béketábor* és *békefront*, valamint a *harc a békéért*, *harc a béke védelméért/védelmében*, *háború elleni harc* kifejezések után [...] a *békeharccal* minden bizonnyal 1950-ben jelent meg a magyar nyelvben – külföldi mintára, a Béke Híveinek Párizsi Világkongresszusát követően” (Kicsi 1991, 604). – A *békeharccal* az 1950-ben megjelent, többek között Rákosi és Révai írásait is tartalmazó, *Harcolunk a békéért: A nemzetközi békemozgalom útja* (Budapest: Hungária) című kötetben vált központi kifejezéssé, amely a bolsevik hatalom kiépítésének század eleji törekvéseiig vetítette vissza a mozgalom történetét, kulcsszerepet szánva benne Leninnek és Sztálinnak. A következő évben, a Magyar Dolgozók Pártjának 1951 márciusában rendezett második kongresszusán Rákosi „a béke megvédéséért és az imperialista háborús gyűjtogatók elleni harc” jegyében írta le a nemzetközi helyzetet, s e küzdelemben élenjárónak mondta a Szovjetuniót, a népi demokráciák és a tökéletes országok kommunista pártjait. Vö. <https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=10779> (2019. aug. 14.). Az élenjárók megnevezésére szolgált a *béketábor* kifejezés is, amely „a korabeli kommunista frazeológiában a Szovjetuniót, Kínát, illetve Moszkva európai csatlós államainak közösségét jelentette” (Gyarmati 2011, 170). A békeharccal ügyben folytatott propaganda frappáns összefoglalását adja *Az emberiség legnagyobb mozgalmak: Békeharccal Magyarországon* címmel (Budapest: Magyar Fotó Dia-osztálya, 1953) a Népművelési Minisztérium megbízásából készített diafilm. Vö. <http://diafilm.osaarchivum.org/public/index.php?fs=1311> (2019. aug. 14.).

³ Vö. „Sztálin 1951. január elején magához rendelte a csatlós államok kommunista pártvezetőit. Ezen a moszkvai értekezleten a Kreml ura olyan volumenű és gyorsaságú új fegyverkezési ►

„– korabeli szlogent idézve – néhány év leforgása alatt a »vas és acél országává« próbálta átformálni Magyarországot” (Gyarmati 2011, 171), a fegyverkezéssel összefüggő beruházások „pazarló forráselszívása állandósuló nélkülözést okozott a társadalom szinte egésze számára” (Gyarmati 2011, 209). Égető szükség volt tehát a minden médiumot felhasználó propagandára, az *Orfeusz* operettszínházi bemutatója pedig ennek része lett „az aktuális hidegháborús miliőben” (Gyarmati 2011, 171). Sőt társadalmi-politikai kontextusát tekintve további két, az előbbivel összefüggő kampányhoz is kapcsolódott, hiszen a sajtó elvetélt célként ugyan, de az *Orfeusz*ban rejlőnek nevezte „egy naiv és jó szándékú, de objektíve káros pacifizmus” leleplezését, és világossá tette, hogy az Olimposz és az Alvilág operettbeli paktuma „a halálgyárosok és a jobboldali szociáldemokraták kapcsolatának kifigurázása” (Antal 1952, 7). Egyrészt tehát a korban szitokszónak számító pacifizmus, a szintén békét akarók, de a harcot elutasítók „polgári nézete” elleni hadjáratban is érintetté vált az előadás, jóllehet a kritika felróta neki, hogy „a békéért vállalt *harc* fontosságáról” elhangzó egy-két mondat ellenére színpadilag és cselekményileg megreked „a békéről való *ábrándozásban*” (Antal 1952, 7).⁴ Másrészt a belsővé tett, de külsőként kezelt ellenséggel szisztematikusan leszámoló MDP 1950 és 1952 között zajló szociáldemokrata-ellenes kampányába is belekeverték.⁵ Mindezeket egybevéve a premier, tíz nappal azelőtt, hogy 1952. március 9-én a magát „Sztálin legjobb magyar tanítványaként” reklámozta Rákosi hatvanadik születésnapját ünne-

- program azonnali beindítását követelte, amelyet az előirányzott időre – 1953 végéig – majd mindegyik jelen lévő pártvezető megvalósíthatatlannak ítélt. [...] Moszkvából visszatérve – a budapesti szovjet tanácsadók felügyelete mellett – rohamtempóban láttak hozzá a már folyamatban lévő első ötéves terv előirányzatainak menet közbeni felszólításához [...]. A történeti irodalom »felemelt« vagy »feszített« tervnek nevezi ezt az 1951 elején korrigált tervvariánst, amely elsődlegesen a már addig is preferenciát élvező hadiipari, illetve hadsereg-fejlesztési mutatók további emelését célozta. [...] Sztálinnak a harmadik világháború kitörését szinte dátumszerűen megelőlegező új direktívája – és az ahhoz társított vehemens propaganda – ellentmondást nem tűrő módon követelt kiemelt elsőséget a hadiipari fejlesztések számára” (Gyarmati 2011, 168, 170).

⁴ (Kiemelés az eredetiben – K. K. Á.) E kérdéskörhöz szolgál adalékkal, hogy (nem az Operettben, de) az 1950–1951-es évad „műsorának tervezésekor felvetődött a *Kurácsi mama és gyermekei*, Brecht klasszikus darabjának átvétele a Német Demokratikus Köztársaságból. Ezzel azonban óvatosan bántak, kifogásolták a mű »állítólagos pacifista« tendenciáit. Emiatt csak 1968 márciusában kerülhetett e színdarab a közönség elé” (Korossy 2007, 100).

⁵ Vö. „A szociáldemokratáknak nem tudták megbocsátani, hogy 1921-ben kiegyeztek Bethlennel, s az egész Horthy-korban legális keretek között és gyakran a különböző polgári pártokkal szövetségben működtek” (Romsics 2010, 229).

pelte hatalmas csinnadrattával az ország, az Operettszínház belső megfelelési kényszerének (vonalassága ellenére figyelemre méltó ötletességgel bíró) példaként volt értelmezhető, főleg, hogy alkotói mindent kipipálhattak általa, amit a felettes szervek a színháztól elvártak. „Az 1948–1949-es évad leleplező szándékú, politikailag bizonytalannak bélyegzett drámairodalma” kapcsán Korossy Zsuzsa megállapítja, hogy az „a következő évadra határozottan elkötelezte magát a szocialista realizmus mellett. Ennek ellenére, különösen az új magyar darabok esetében, hiányolták a »békéért folytatott harcot«, az antiimperialista témákat, az egyházellenes propagandát pedig túlságosan gyengének találták” (Korossy 2007, 86). Az *Orfeusz* épp e hiányosságokat, gyengeségeket emelte fő témává, szerteágazóbb módon, mint az 1951–52-es központi évadtervezés ígérte, ahol még csupán úgy került említésre, mint amelynek „új szövege: a Fehér Ház és az amerikai alvilág kapcsolatait szatirizálja” (MNL OL M-KS 276. f. 89. cs. 399. ö.e.). Egy klasszikus tendenciózus átíratként az évad második premierje lett a *Szelistyei asszonyok* és az *Állami áruház*, egy történelmi és egy kortárs témájú új magyar operett között⁶, a két évvel korábbi Offenbach-aktualizálás, a *Gerolsteini nagyhercegnő* tanulságaira alapozva és annak az évad elején indult Fővárosi Víg Színháznak a profiljától élesen elhatárolódva, amelyet „körvonalazatlan revüszínházból operettek színházává akarták tenni” (Korossy 2007, 109).⁷ Noha a Gáspár Margit igazgatása alatt a *Bécsi diákoktól* a *Szelistyei asszonyokig* ívelő sorban színre került művek némelyikét sikertelennek bélyegezte a hivatalos megítélés, „mind a nyolc operett óriási sikert aratott” (Rátonyi 1984 II, 289). Ahogy az *Orfeusz* is, miközben a sajtó fiaskónak minősítette az átdolgozást: nagynak és izgalmasnak titulálta a darabban színpadra hozott témát, de nem ítélte megtalálnak a témához „méltó formát”

⁶ Az évadtervben szerepelt még Farkas Ferenc és Dékány András *Zeng az erdő* című operettje is, „a nyári gyakorlaton lévő agrárfőiskolások és a tiszai erőmű fiataljainak a villamosításért folytatott versenyéről”, amelyet „Gáspár Margit végül nem tűzött műsorra” (Korossy 2007, 107).

⁷ Vö. „Az 1951. szeptember 14-én megnyílt új operettszínház *Fővárosi Víg Színház* néven kezdte meg működését a volt Fővárosi Nagy Varieté VII. Lenin krt. 31. szám alatti helyiségében Gvadányi József megzenésített *Peleskei nótárius*ával. A színház épülete azonban, amely 1908-ban a Royal Orfeum részére épült, már nem felelt meg a modern igényeknek, s ezért 1953-ban lebontását és új színház emelését határozták el. A Fővárosi Víg Színház társulata az építkezés tartamára az időközben megszűnt Fővárosi Nagy Varieté ideiglenes színházába, a volt Kamara Mozi VII. Dohány utca 42. szám alatti helyiségébe költözött. Itt kezdte meg működését 1953. III. 13-án egy kabaréműsorral és Lehár Ferenc *Vándordiák* című egyfelvonásos operettjével. 1954-ben a színházat átszervezték és *Blaha Lujza Színház* néven, mint kamaraszínházat, a Fővárosi Operett Színházhoz kapcsolták. Utolsó előadását 1954. VII. 11-én tartotta” (Staud 1960, 88).

(Antal 1952, 7).⁸ Sőt *ab ovo* elvetéltnek tartotta, mondván: az Offenbach által politikai szatírának szánt mű felújításai és átigazításai „mindig az elnyomó rendszert gúnyolták”, az allegorikus persziflázsforma pedig lehetővé tette, hogy „bántatlanul megcsipkedhe[ss]ék a tunikába bújtatott, mindenki által ismert politikusokat” (Bacsó 1952, 5). Mivel a rákosista diktatúra sajtója nem talált elnyomó rendszert az 1950-es évek elejének Magyarországnak, úgy vélte, „a szerző mondanivalóját szabadon, tunika nélkül, nyílt sisakkal is elmondhatta volna egy mai tárgyú szatírában” (Bacsó 1952, 5), és súlyos hibának tekintette, hogy nem ezt az utat választotta „Hámos György elvtárs, Kossuth-díjas író, [akit] az első magyar honvédoperett, a nagy sikerű *Aranycsillag* megalkotásáért tüntetett ki a nép állama” (Nincs szerző 1952b, 6). Az Operettszínház vezetősége más szempontból ugyan, de hasonlóképp „rossznak” nyilvánította a kísérletet (Semsei 1955, 73), amely a zenei átdolgozás és újrarahangszerelés ellenére sem tudott úrrá lenni a megújított szöveg és a muzsika feszültségén.⁹ Hiába ment táblás házakkal az *Orfeusz*, a kritika nem látott túl annak doktrínáján, hogy „a siker nem mindig igazol, vagyis van úgy, hogy a siker rosszul igazol” (Mátray-Betegh 1955, 38), az alkotók számára azonban csakhamar kamatoztatható belátásokkal szolgált a szakmai ballépés.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Az aktualizálás határain jócskán túllendülő átdolgozást megsemmisítő bírálatban részesítette a kritika. Ugyan az előadásnak a *Gerolsteini nagyhercegnő* 1950-es bemutatója volt az előzménye, nem egyformán jártak el a megújítók.

⁸ Vö. „A mai néző a mostani produkciónál világosabban, érthetőbben – és tegyük hozzá, mulatságosabban – kívánja megelevenedve látni az Orfeusz-mondát. Mulatságosabban, [...] hogy az emberi béke, az emberi szépség, az emberi okosság ellenségeinek bukását a színpadi cselekmény úgy indokolja meg, hogy természetesen, szabadon törjön fel belőlünk a boldog nevetés. Csak annak van joga nevetni, aki teljesíti kötelességét, aki munkálkodik és harcol azért, hogy a halálgyárosok ne boríthassák tűzbe és lángba az egész világot. Egyre több az ilyen ember a felelőtlen vigyorgók helyett, egyre több a szabadszívű nevető. Ilyen emberek számára írja meg Hámos György következő szövegkönyvét” (Antal 1952, 7. Kiemelés tőlem – K. K. Á.)

⁹ Vö. Az *Orfeusz* „nagyon nem sikerült. Szerencsétlen ügy volt. Hámos Gyuri írt egy gyönyörű prózai darabot, tele remek részletekkel, csak éppen a zenéhez nem volt semmi köze, sőt a zene épp az ellenkezőjéről szólt. Persze mi tehettünk róla. Mi ugye egy nagyszabású békedarabot terveztünk, azzal a mondanivalóval, hogy az emberek békét akarnak, csak a fegyvergyártók szítják a háborút, és ez jól is volt megcsinálva, csak éppen szöges ellentétben állt azzal a pikáns, csípős, parfümös offenbachi muzsikával. Igaz, elment kilencvennyolcszor [helyesen: nyolcvannégyszer – K. K. Á.], »elvitte« a zseniális zene, csak akkor vétettem le a műsorról, de végig utáltam az előadást” (Venczel 1999a, 39).

A *Gerolsteini* szövegkönyve anno „a »kis Napóleon« mögött álló uralkodó klikkek szatirikus leleplezésének igényével lépett fel, s ezt a társadalomkritikát fejlesztették tovább az átdolgozók [Gáspár Margit dramaturgiai terve nyomán a Békeffy–Keller szerzőpáros], a mai »kis Napóleonok« [...] kipellengérezéséig” (Antal 1952, 7). Ahhoz azonban, hogy az *Orphée aux Enfers* sokkal áttételesebben ható szatirikus vonulata mai élt kapjon, és a béke ellenségeinek kigúnyolása mellett a békeharc magasztos eszmeiségét is kidomborítsa, Hámos Györgynek „rengeteget kell[ett] toldoznia-foldoznia”, s „e szabászati műveletek folytán a régi kabátból jóformán csak a gombok maradtak” (Antal 1952, 7). A földön, a „mennyenben” és a pokolban játszódó *opéra bouffont* oly mértékben újragondolták, hogy értelmetlen a két változat kimerítő összevetése: az újban visszaköszönnek helyzetek, motívumok, melódiák a régeből, és vannak komolyabb átfedések is, ám az 1952-es operettszínházi *Orfeusz* teljesen más utat jár be, ráadásul e más úthoz igazított zenével, mint az 1858-as párizsi. Az átirás ellen nem emelt kifogást a sajtó, sőt kétszeresen is legitimálta: a mítosz és a politikai célzatosság szempontjából egyaránt szükségesnek vélte. Egyrészt tehát azért, mert „minden mondának, legendának az a szerepe, hogy folytonosan változzon, hogy új és új színekkel gazdagodjon, hogy tartalma együtt fejlődjön a korával” (Antal 1952, 7), másrészt pedig azért, mert a librettó „erősen eltávolodott eredeti merész mondanivalójától, [és] amint távolabb került a darab Franciaországtól és korától, célzásai, jellemei, fordulatai egyre szürkébbé, kevésbé érthetővé, mit sem jelentővé váltak” (d.sz. 1952, 6). Az instrumentális mítoszfelfogás és az *Orphée aux Enfers* „kulcsdarabként” tételezése mind a sejtetett végcél (a kommunista üdvtörténet) felőli pillantás – „hogyan látja az egyre szélesebb távlatok felé fejlődő mai ember az ősi monda hőseit” (Antal 1952, 7) –, mind a vélt eredethez – „a darab eredeti, haladó szelleméhez” (d. sz. 1952, 6)¹⁰ – való visszatérés elgondolását biztosította. Sőt beleolvasni engedte a szocialista – „a sötétség erőivel harcoló” – művész ars poeticáját, elvégre (amint a *Magyar Nemzet* allegorizálta) „a mai író annak a harcnak fáklyáját tartja kezében, amely azért folyik, hogy a korlátok világa helyett a szabadság világa uralkodjon az emberek között” (Antal 1952, 7). Az írói lelemény példá-

¹⁰Vö. „A néző egy-kettőre tisztába jön azzal, hogy kik rejlenek a letűnő uralmukat zsarnoki terrorral védő görög istenek mögött. Jupiter, aki állandóan villámaival fenyegeti a világot, [...] rendkívül ismerős a mai nézőnek éppúgy, mint alvilági vazallusai, akikkel szövetkezve meg akarja akadályozni, hogy a »vadállatokat is megszelídítő« orfeuszi békedal megszülessen.” Ily módon az egész nagyon alkalmas arra, hogy „a karikatúra görbe tükrében, mai »modernizált formájukban« lelepleződjének az emberiség és a béke ellenségei” (d.sz. 1952, 6. Kiemelés az eredetiben).

jaként említették a kritikusok a mű „szerencsés és szép” indítását (Bacsó 1952, 5), amely ellentétes irányba terelte a cselekményt, mint az *Orphée aux Enfers* expozíciója. Hector Crémieux és Ludovic Halévy darabjában (a Közvélemény perszifikációjának bemutatkozása után) a dala közben szedett virágokból Eurüdiké girlandot fon, és Arisztaiosz kunyhójának ajtajára helyezi. A kuplé frivolitását az adja, hogy hallani sem akar férjéről, Orfeuszról – „N’en dites rien à mon mari, / Car c’est pour le berger joli / Qui loge ici” –, ellenben szívesen fogadja a pásztor udvarlását, akinek képében, jöllehet ezt nem tudja, Plutó, az alvilág ura csapja neki a szelet. A megérkező Orfeusszal – a thébai Orphéon szintén csapodár, épp egy nimfát imádó igazgatójával¹¹ – folytatott duettje sem más, mint családi veszekedés, benne a férj „csak azért is” hegedüversenyével, amelyet a nő hallgatni sem bír. Hámosnál (a lányok menyegzői dala és tánca után) Euridike éneke a vőlegénye iránti mély érzések foglalata – „A szívem megremeg, ha látlak / Úgy feldobog, / A gond a lágy mosolyba olvad át, / Ha rád gondolok” –, kettőse Orfeusszal pedig a síríg hú szerelem kölcsönös kinyilvánítása némi pajkos évődés után, amelynek közepette békítőleg hangzik fel a hegedűszóló. A kritika ebben az „eredetivel” maximálisan szembemenő indításban vette észre Hámos azon érdemét, hogy „felismerte és továbbfejlesztette az eredeti Orfeusz-monda megkapóan szép költői értékeit, ma is ható eszmei erejét” (Bacsó 1952, 5). A cselekmény Orfeusz békedalának¹² többszöri, egyre ellenállóbb hangvételű felcsendülésében csúcsra járatott, magasztos-patetikus vonulata mellett az átirat kevés pozitívuma közé soroltak olyan jól sikerült figurákat, mint „a jobboldali szociáldemokrata típusát” megtestesítő Vulkán,

¹¹ Vö. „Az Orpheus nevéből képzett francia *orphéon* szó a 19. század francia műkedvelő kórusmozgalmát jelölte, amelynek párizsi szervezete éppen Offenbach francia fővárosba érkezésének évében, 1833-ban jött létre [...]. Később Franciaország-szerte alakultak hasonló kórus-egyesületek, s a párizsi Orphéon hatáskörébe tartozott az iskolai zeneoktatás felügyelete is. Az orphéonok 1834-től nyilvános hangversenyeket is adtak, 1849-től versenyeket és népes kórusfesztiválokat rendeztek; tevékenységüket a mozgalom zenei sajtótermékei is dokumentálják. Több francia komponista tevékenykedett az *orphéon*-mozgalommal összefüggésben; például Charles Gounod, aki 1852 és 1860 között – tehát az Offenbach-operett bemutatása idején is – a párizsi Orphéon igazgatója volt, s énekesei számára férfikari műveket, két misét, kisebb kórusműveket, valamint énekiskolát is írt” (Bozó 2010, 13).

¹² Volt kritikus, aki megfejteti vélte e dal jelentését és szimbolikus tartalmát. Vö. „Hámos György Orfeusza már nemcsak a fenevadakhoz és a sziklákhöz, hanem elsősorban az emberekhez szól; az ő dala a teremő emberi értelmet jelenti, amely küzd a vakbutaságból élő hatalmak ellen, az ébredő emberi öntudatot jelképezi, amely az emberséget eltipró zsarnokság ellen harcol, a békére és boldogságra szövetkezett emberi szándékot szimbolizálja, amelynek van ereje ahhoz, hogy úrrá legyen az erőszakon és a háborún.” (Bacsó 1952, 5. Kiemelés az eredetiben.)

„aki állandóan nem létező tömegeire és kérges tenyerére hivatkozik, amíg le nem leplezik és el nem látják a baját az öntudatra ébredt dolgozók”, vagy „a »haladászellemeű« kis Ámor, aki bátran szembefordul az Olimposszal a szerelmesek érdekében, majd ott is hagyja az isteneket és az emberek mellé áll, mert megérti, hogy igazán boldog szerelem csak a béke és a szabadság országában virágozhat” (Bacsó 1952, 5). Dicsérettel illették még a szatíra és a cselekmény vonalán egyaránt a legtöbbet nyújtó harmadik felvonást, amely „megmutatja két imperialista hatalom belső ellentéteit, harcát a nyersanyagforrásokért, és azt is, hogy *ennek ellenére* hogyan kötnek szövetséget Prometheus országa és a béke ellen”, valamint a darab zárlatát, ahol Orfeusz nem csupán visszakapja kedvesét, hanem „az emberek messze hangzó békedala elsöpri a szerelmeseket halálra ítélő vérbíróságot, megreszketeti az alvilági hatalmakat. A mű befejezése szépen, költői módon sugározza a békéért harcoló, egyszerű emberek minden háborús szándékot legyűrő hatalmas erejét” (Bacsó 1952, 5). Tetemesebbnek bizonyult a negatívumok felsorolása, amelyek között – jóllehet operetről van szó – az elmélyültség hiányát tekintették a bírálók elsőrendűnek.¹³ A felszínességet, az ellenség nem elég veszélyesnek mutatóását főleg egyes figurák, például Jupiter esetében rótták fel, akinek „álszent békeszólamait” leleplezi a darab, de „az összkép, amely erről az ellenséges főistenről kialakul bennünk, mégsem elég mély és tipikus, inkább hasonlít egy házsártos, kissé szenilis öregúrra, mint veszélyes elszánt zsarnokra. Mars a hadisten részeges bárgyú krakéler, Vénusz pedig szvingelő, spicces bárnő” (Bacsó 1952, 5). A szatíra cselekménybeli vonulatának méltányolása ellenére hibaként került elő a túlpolitizáltság¹⁴ és a kétszeresen is félrement humor. Jóllehet az *Orphée aux Enfers* humorát mindig is az anakronizmusok biztosították, Hámos pedig „csak” felfrissítette őket, az ítések zavarónak vélték, hogy a humor „elsősorban viccekből, »bemondásokból« és nem szatírai jellemekből és helyzetekből fakad”¹⁵, ráadásul „a szerző az anakronizmusok egy részét a mi frazeológiánk-

¹³ Vö. „Hámos György sikeresen induló kísérletet tesz, hogy a mondából kibontsa a nép boldogságát szolgáló művészet problémáját, de sajnos nem mélyül el eléggé a témában és a problémában” (Antal 1952, 7).

¹⁴ Vö. az újságírói kioktatás szép példájával: „A persziflázs hatását gyengíti, hogy a szerző sokszor indokolatlanul agyonpolitizálja mondanivalóját. *A szatíra akkor éri el igazán célját, ha típusokat és összefüggéseket leplez le, nem pedig ha a szerző fölöslegesen napi publicisztikai eszközökkel percenként leszögezi a véleményét alakjairól.*” (Bacsó 1952, 5. Kiemelés az eredetiben.)

¹⁵ „Ennek a szóbeli humornak fő forrása a műben hemzsegető sok anakronizmus. [...] Jupiternek sok sava van, [...] egy másik isten fizetés nélküli szabadságra készül, az öreg Kronosz pedig újításként dinamómotort szerel az idő kerekére” (Bacsó 1952, 5).

ból veszi”.¹⁶ Ugyanakkor túlon túl szofisztikáltnak találták a nevetést megcélzó elemek egy részét azon néző számára, „aki nem szakértő, de tanulni és szórakozni szeretne” (Antal 1952, 7).¹⁷ A komolyságot igénylő részek gyengeségének mondták az „indokolatlanul szentimentális mélységekbe tévedő” ábrázolást¹⁸, „az erőszakolt, primitíven »költői« eszközökkel tudat[ott] mondanivalót”¹⁹, a pozitív szimbolikát helyenként jellemző „kezdetelegességet”.²⁰ S bírálat érte a Hámos librettójának Polgár Tibor által megfeleltetett zenét is²¹, egyrészt hatóerejét illetően, a megváltoztatott dalszövegek vonatkozásában, másrészt átvételének pusztá ténye miatt. Egy-egy szám muzsikája – ráadásul a számok olykor másnak lettek adresszáva, mint az „eredetiben” – még az újrangszerelés ellenére sem harmonizált a módosított versezettel²², így volt, aki kevésnek érezte például a békedal erejét: hogy egy „kellemes zenéjű dalszövegre bízza

¹⁶ „A részeges Mars például nem nektárt iszik, nem is cocacolat, hanem extraprofitot. Jupiter sematizmusról beszél, meg tömegdalról, [...] Styx, az alvilágba került exkirály a bizományi áruházban tudja trónját, ami szintén pesti sajátosság. Néha aztán az istenek egészen körüti görögségbe tévednek, »letrógerozzák« egymást, »kinyírásról« beszélnek és hasonlókról.” (Bacsó 1952, 5. Kiemelés az eredetiben.)

¹⁷ Vö. „Átmenteni igyekszik Hámos György szövegkönyve az Offenbach-i operett szövegkönyvének legjellegzetesebb motívumait [...]. Aki ismeri a régi operett szövegkönyvét és a görög mitológiát, az időnként megdicséri magában az író, milyen ügyesen képes összeilleszteni egymáshoz nem illő dolgokat. [...] Néhány valóban szép költői jelenet mellett a szövegkönyv tele van sikertelen, homályos célzásokkal [...]” (Antal 1952, 7).

¹⁸ „[...] különösen Glaukosz anyjának ábrázolásánál” (Bacsó 1952, 5).

¹⁹ Vö. „Az alvilágban magára ébredt, földi múltjára emlékező lázadó rabszolga például ilyen »pátosszal« kiált fel: »Mentem az eke után és úgy buggyant a föld előttem, hogy harapni szerettem volna!«” (Bacsó 1952, 5).

²⁰ Vö. „Primitív jelképe Prométheusz országa a Szovjetunióknak” (Bacsó 1952, 5).

²¹ Vö. „Polgár Tibor, a kitűnő, népszerű zeneszerző Kodály növendéke volt. Ahogy a Főiskolán Nádasdy Kálmán mesélte nekünk, Polgár apja megkereste Kodályt, mi a véleménye a fiáról. Kodály, aki szűkszavú ember volt, így válaszolt: »Polgár úr, a maga fia akar valamit.« Nádasdy Kálmán arra célzott, hogy Kodály ezzel megdicsérte tanítványát, mert a legfontosabb, hogy az ember akarjon valamit” (Léner 2015, 114).

²² Polgár Tibor végezte már a *Gerolsteini nagyhercegnő* újrangszerelését is, az előadás kapcsán a Zeneművészeti Szövetségben rendezett vitán pedig Kókai Rezső azt állapította meg, hogy „az áthangszerelt zene közelebb hozza a cselekményt a közönséghez, mint az eredeti” (MNL OL 2146/62, 1). Az ülésen Polgár Tibor úgy fogalmazott, hogy „Offenbach hangszerelése a mai füleknek nem elég üdítő. [...] Ezt a hiányosságot igyekezett munkájával *színesíteni és csillogóbbá tenni*, és ezt a munkát a zene meg is érdemli.” (MNL OL 2146/62, 3. Kiemelés tőlem – K. K. Á.) Továbbá Bartókra hivatkozott, akinek „véleménye szerint a hangszerelő bátran nyúljon hozzá az anyaghoz. A fáfúvó figurák egy ilyen bátrabb hozzányúlás eredményei, de az eredeti zene lényegén nem változtattak” (MNL OL 2146/62, 4).

Hámos az általa színpadra hozott békeharc legfontosabb, legdöntőbb funkcióját” (Antal 1952, 7).²³ Lényegében emiatt nehezményezték a zene megtartását, s jobbnak látták volna, ha azt is újrairják, mert „az Offenbach-i *Orfeusz az alvilágban* az orfeumok világának Orfeusz-elképzelése”, és „csak teljesen új zenével lehet a nép mai harcát s a néphez hű művészet mai küzdelmét kifejező, megjelenítő Orfeusz operettet alkotni” (Antal 1952, 7). A szemellenzős bírálatokra a *Független Magyarország* hasábjain reagált a librettó szerzője, kvázi pontokba szedve a vádakát és rájuk adott válaszait, a darab strukturalitását szem előtt tartva, a kifogásolt elemek dramatikus funkcióját hangsúlyozva.²⁴ Hámos „merészségét” nem hagyták annyiban, és a viszontválasz a *Világosság* rövid cikkében érkezett meg, amely leszögezte: „a darabot a kritika élesen elítélte, mert a hasznos célt az átdolgozás nem érte el, inkább ellenhatást váltott ki. [...]

²³ Vö. „Csak az isteneket nem rendíti meg Romhányi József ügyes dalszövege, s az istenekkel sajnos egyetért a közönség is. Amikor a gonosz és cinikus Jupiter megjegyzi, hogy úgy látszik, ő nem tigris, mert nem változtatja meg egész valóját Orfeusz dala – a nem gonosz és nem cinikus néző kénytelen Jupiternek adni igazat” (Antal 1952, 7).

²⁴ Hámos szerint (1) a pacifizmus vádja főleg az első felvonással kapcsolatban merült fel, ahol sokat esdekelnek a békéért, ezt azonban nem szabad a többitől különválasztva nézni. A darab épp azt akarja bizonyítani, hogy „pacifizmussal, a békéről való álmodozással nem jutunk sehová. Hogy ezt bizonyíthassam, a darab elején [...] az abszolút békevágyból kellett kiindulnom.” Tévesnek nevezi azt az értelmezést, hogy Orfeusz békedala egy bizonyos dalt jelent: „Nem. *Jelképe az emberiség békevágyának*, amely később, a második felvonásban szembekerül a béke ellenségeivel és békeakarattá erősödik.” Itt érti meg Orfeusz (az istenek magatartását látva), hogy más eszközökkel kell küzdenie a párjáért és a békéért. „Amikor a harmadik felvonásban újra felcsendül a dal, már egészen másképp hangzik, keményebben, harcosabban, *megzendül benne a Marseillaise dallama, amely szerepel Offenbach eredeti zenéjében is*. Ez a békeakarattal tehát *forradalmi békeakarattal*, amely legyőzi a béke ellenségeinek pokoli szövetségét.” Hámos leszögezte: (2) „az Orfeusz *nem kulcsdarab*. Nem található meg benne minden valóságos esemény szatirikus mása.” Vannak ugyan célzások valós eseményekre és személyekre, „de a darab elsősorban a nagy egységekben ábrázoló szimbólumokkal dolgozik”. (3) Az ellenség nem elég veszélyesnek mutatására mint hibára úgy reagált: „az operett a maga műfaji eszközeivel, véleményem szerint, csak egy bizonyos határig mehet el a veszedelmes és gonosz ellenség ábrázolásában: szatírárt ad, amelyben az ellenség leleplezi és kinevetteti magát.” Mindemellett (4) megvédte az allegóriát, még ha egyesek kifogásolták is, hogy mi szükség rá, amikor ma már nyíltan lehet ábrázolni eseményeket és személyeket. „Az allegória nem szövevényes bozót, amelyben a szerző elbújik. Önálló és időtálló műfaj, mert bizonyos dolgokat más síkból fejez ki, a mese és a szatíra eszközeivel mutat be.” Arra a vádra pedig, hogy (5) Stix Jankó mulatságos figuráját nem ábrázolta egyértelműen, azt válaszolta, hogy „alakjában a szatíra egy buta királyt, egy hatalmából kipottyant tehetségtelen hatalmast visz a színpadra. Azt mondják, ez a figura rokonszenves. Nem. *Csak mulatságos*.” Ugyanakkor Hámos felrótta kritikusainak, „hogy nem méltányolták eléggé az új út: valamely magasabb célra mozgósító szatíra útjának keresését”. (Nincs szerző 1952a, 7. Kiemelés az eredetiben.)

Hámos elvtárs nyilatkozatában félvállról »elintézte« a feléje elhangzott kritikát, annak minden »vádpontját« kereken visszautasította. Még azzal sem igyekezett hitelessé tenni állításait, hogy a bírálóknak akár egyetlen pontját is elfogadta volna. [...] Ilyen fölényesen, ilyen arisztokratizmussal azonban író nem utasíthatja el egyértelműen a kritikát” (Nincs szerző 1952b, 6). Az önkritika-gyakorlás fixa ideájának korában nem bizonyult ártalmatlannak a racionális magyarázatra törekvés, s a *Szabad szelet*, az *Aranycsillagot* és az *Orfeuszt* követően Hámos nem dolgozott többet az Operettszínháznak.

A rendezés

Apáthy Imre számtalan játéklehetőség beépítésével fokozta az előterbe engedett szöveg hatását, kivált a komikus jelenetekben, ám a rendezésre jóval kisebb figyelmet fordított a kritika, mint a terjedelmes bekezdésekben ostromozott írói/dramaturgiai munkára. A játék szövetének precíz megalkotásáról ismert Apáthy, aki az 1945 áprilisa és 1949 júliusa (az államosítás) között működő, legendás Művész Színházból²⁵ került a Vidám Színházhoz és a Kis Komédiához, majd az Operettszínház főrendezői székébe, az *Orfeusz* fennkölt és szatirikus vonulatát egyaránt igyekezett kimunkálni. Az utóbbi azonban markánsabbra sikerült, s inkább láttatni engedte, hogy „ahol a szövegkönyv alkalmat ad érdekes cselekményre és alapos színészi munkára, [...] a rendező száz ötlettel segíti az író és a színészeket” (Antal 1952, 7). Ezt önmagában nem róta volna fel hibaként a kritika, hiszen a szatíra mint műfaj és ábrázolásmód akkortájt reflektorfényben állt. Többek között a Vidám Színházzal szemben is azt a követelményt támasztotta a felettes szerv, hogy „bohózatok helyett élesen támadó, »nevetségessé tevással ölő« szatirikus színházzá” alakuljon át (Korossy 2007, 102)²⁶, és „Moszkvából [is] érkezett újabb és újabb »biztatás« a vígjáték jogaiba

²⁵Vö. „A színlapok szerint tizenhét előadást rendezett Apáthy [sic!] Imre, nyolcat Várkonyi Zoltán, kettőt pedig közösen jegyeztek (és néhány vendégrendező is működött közre). A számok azonban megint csak csalnak. Hiszen nem volt Apáthinak olyan munkája, amelyben fel ne villantak volna a mindig és mindenütt jelenlévő Várkonyi szikrázó ötletei, és nem lehetett Várkonyinak olyan rendezése, amely ne viselte volna magán egy-egy jelenet ritmusában, építkezésében Apáthy alkotó jegyeit. »Pontosítani a zsenialitást« – mondja Apáthiról egyik tanítványuk; életre kelteni egy tökéletes szerkezetet – ez meg Várkonyi alkotó hozzájárulása a legjobban sikerült produkciókhoz. Egymást fémjelezték, mint ahogy az a változtatandók megváltoztatásával, a példakép moszkvai Művész Színházban is történt Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko esetében – nyilván anélkül, hogy ők ezt külön elhatározták volna” (Székely 1985, 10).

²⁶A belső idézőjelek közt lévő szövegrész forrása: MOL XIX-I-3-n 2. doboz [1950. június 8.] iktatószám nélkül.

való visszahelyezésére. Malenkov a szovjet párt XIX. kongresszusán” felvette, hogy „a szépirodalomból még mindig hiányoznak a satirikus alkotások: »Helytelen volna, ha azt gondolnánk, hogy a mi szovjet valóságunk nem nyújt anyagot a satíra számára. Szovjet Gogolokra és Scsedrinekre van szükségünk, akik *a satíra tüzével égetnek ki az életből mindent, ami negatív, rothadt és dögletes, mindazt, ami fékezi a haladást*” (Hámori 2017, 73. Kiemelés tőlem – K. K. Á.).²⁷ Azt viszont bíráló tárgyává tette több kritikus, hogy a különböző hangvételű részeket nem sikerült zökkenőmentesen összeilleszteni, s noha „az alkotóelemek, amelyekből az író a szövegkönyvet felépítette, önmagukban jók, de így együtt – egymásra dobva – lerontják egymás hatását, értékét” (Antal 1952, 7). A stílus egység eszménye felől problémásnak ítélték a műfaji keveredés reszkírozását: „Orfeusz és Wall Street, Offenbach és békeharc, operett és kabaré, pátosz és »pesti« humor” konglomerátumát (Antal 1952, 7). Elismerték ugyan, hogy a rendezésnek nem akadt könnyű dolga az átdolgozott *Orfeusszal*, mégis Apáthy munkáját ugyanolyan sikerületlennek minősítették, mint Hámosét.²⁸ A rendezéssel a színház vezetősége sem volt elégedett: Gáspár Margit szerint az Operettnek nem állt szándékában „vallásellenes élt” adni az előadásnak, ám Apáthy „amolyan ellenakcióba fogott”: „amikor a főpróbán megláttam Jupitert fehér ingben, glóriával a feje körül, ordítani kezdtem, és leszedettem róla. Persze én is hibás voltam, mert nem néztem meg idejében” (Venczel 1999a, 39). A rendezéssel kapcsolatos ellenérzést fokozhatta, hogy a szövegkönyvből nem gyomlálták ki azokat a szófordulatokat, amelyek éppannyi áthallást engedtek a kommunista rezsimre, mint amennyit annak ideológiájából reklámoztak.²⁹ Nyilván nem lehetett az alkotók célja, kivált nem az

²⁷Georgij Makszimilianovics Malenkov szavainak forrása: (Nincs szerző 1952c, 72).

²⁸Vö. „[...] a rendezés sem nevezhető telitalálatnak. Nincs is könnyű dolga, hiszen az első felvonásban egy görög táj operai- a másodikban a Wall Street-Olimposz kabaré-, a harmadikban pedig a látványos Alvilág *operett-keretei* között kell mozgatnia egy sor azonos figurát.” (Antal 1952, 7. Kiemelés az eredetiben.)

²⁹Amikor például az alvilág minisztere rákérdez, hogy Jupiter nem fog-e rájönni arra, hogy a kénköbányák egy részét eltitkolják előle, elvégre a főisten mindentudó, Plutó azt válaszolja: „Ez csak propaganda” (II/8). Amikor mégis kiderül a sumákság, a miniszter megismétli: „Mondtam, hogy mindentudó!” Mire Plutó: „Fenét mindentudó! Kémei vannak” (II/18). – A Jupiternek kérvényt író, de válasza sem méltatott Stix Jankó epésen megjegyzi: nem érti, miért van olyan nagyra a világ teremtetője, amikor „magunk közt szólva, nem valami sikerült alkotás. Tele van sematizmussal” (III/1/7). – Amikor Jupiter bejelenti, hogy az elfogott Orfeusz és Euridike fölött „független bíróság” fog ítélni, Plutó megtudakolja: „Kikből fog állni az a bíróság?” Erre Jupiter: „Kettőnkből” (*Orfeusz. Súlypéldány*. III/2/2). Mivel a példányban jelenetenként újakezdődik az oldalszámozás, az idézetek után zárójelben megadott számok az adott felvonásra/jelenetre /oldalszámra vonatkoznak.

érdeke a „kettős beszéd”, de nem kizárt, hogy némely mozzanat – a színészi játék (egy-egy hangsúly, gesztus) által esetlegesen ráerősítve – ilyen hatással is bírt. Ez pedig szigorúan kimondatlanul ugyan, de szintén hozzájárulhatott Apáthy teljesítményének leértékeléséhez.

Színészi játék

Sem a színészek egyéni, sem együttes játékát nem találta kiemelkedőnek a kritika, egyedül Feleki Kamill alakítását vélte emlékezetesnek. Jóllehet a *Szabad szél* (1950) Sűgőjától a két bácsin, a *Palotaszálló* (1951) Menyusán és az *Állami áruház* (1952) Glauziuszán át a *Luxemburg grófja* (1952) Sir Baziljáig ívelő szerepek legendás sorában, amelyet 1953-ban Kossuth-díjjal jutalmaztak, az *Orfeusz* (1952) Stix Jankójának megformálása igencsak háttérbe szorult, mégis kiragyogott az Offenbach-átirat előadásából, és jelentett némi kihívást Feleki számára. Amint a kritika megállapította, a Plutó szolgájaként sertepertelő Stix Jankónak „semmi köze sincs a cselekményhez, s csak Offenbach iránti tiszteletből került a »békeharcos« operett Alvilágába” (Antal 1952, 7), ez pedig nehézség elé állította a színészt, aki nem kívánt elcsépelte komikusi mintákra támaszkodni. A szerep túlon túl poénokra kihegyezett voltát kifogásolva Feleki „Jankó hülyeségét” húzta alá, „hogy ez legyen a biztos negatív vonása” (Sas 1988, 116), s ugyan munkája láttán ez alkalommal senki sem emlegette Sztanyiszlavszkijt, „sok kacagtató ötlettel, rengeteg színnel” hozta a trónja után ácsingózó, dőre exkirályt (Bacsó 1952, 5), a produkció komikus motorjaként. Ellenben a szegedi és miskolci karrierje után a fővárosban Jupiterként bemutatkozó Agárdy Gábor a szatirikus vonulat főszereplőjeként inkább bevált fogásokkal élt, s bár a burleszkszerű helyzetekben lubickolva Felekihez hasonló közönségsikert aratott, a kritika szerint félrejátszotta „a villámlóan haragos atyát”.³⁰ Jupiter szerepét eredetileg Bilicsi Tivadar játszotta volna, és a színhá-

³⁰Vö. A színésznek „[...] lenne némi lehetősége rá, hogy megformálja a félelmetességbe burkoló félelmet, a kegyesség palástja mögül villámokat szóró kegyetlenséget, a történelem eddigi osztályainak jellegzetes tulajdonságait. Agárdy ezzel szemben ragaszkodik ahhoz, hogy bebizonyítsa, hogy ő milyen bravúros táncoskomikus, hogy milyen jól tud mennydörögni és zümmögni, fintorogni és falra mászni. Színészi képességeinek megmutatásához ezúttal kevésbé ragaszkodik” (Antal 1952, 7). – „A pesti színpadon most bemutatkozó Agárdy Gábor tehetségesen és mulatságosan leplezi le Jupiter egyes jellemvonásait: képmutatását, gyávaságát. Arra kell törekednie, hogy a figura elszántságát, ravaszságát is ugyanilyen hatásosan ragadja meg” (Bacsó 1952, 5). – Egyébként Agárdy Gábor budapesti karrierjének nemcsak az elején, de a legvégén is egy *Orfeusz*-bemutató áll. Utolsó Magyar Színház-beli szerepét, Styx Jankót az Iglódi István-rendezte *Orfeusz az alvilágban* 2005-ös előadásában játszotta.

ziak számára részben az ő szerepvisszaadásakor támadt feszültség miatt vált emlékezetessé az *Orfeusz*. Bilicsi az első próbán jelentette be, hogy nem vállalja Jupitert, mert vallásos emberként nem akar „vagy húsz olyan mondat[ot elmondani], mely tiszteletlenül említi az Istent és felér egy káromkodással” (Rátonyi 1984 II, 290). A példastatuálást ugyan sikerült megúszni³¹, ám „az eset következménye az lett, hogy Bilicsi a következő darabban már csak egy méltatlanul kicsi szerepet kapott [Bezzegh bácsit az *Állami áruházban* – K. K. Á.], és olyan helyzet alakult ki körülötte, hogy jobbnak látta távozását a színházból” (Rátonyi 1984 II, 292). Feleki és Agárdy játékának kommentálásán túl a sajtó nagyrészt megelégedett annak konstatálásával, hogy „a színészek munkáját a rendezőnél is élesebben határozzák meg, befolyásolják a szöveggönyv hiányosságai: a mondanivaló homályos volta, az ugrálás egyik műfajból a másikba” (Antal 1952, 7). Így épp csak említés szintjén hozták elő, hogy „a szép hangú Petress Zsuzsa bájosan, kecsesen tölti ki szerepét”, „a két »pozitíve« isten: a vén Kronosz (Rózsahegyi Kálmán) és az ifjú Ámor (Hódossy Judit) kellemes percekert szereztek számunkra”, „az emberi lények közül igen szépen játszott Berky Lili egy fiát vesztett trák anya szerepében”, „Kiss Ilona, mint szvingelő Vénusz és Antalffy József, mint görkorcsolyás Merkur [pedig] mulatságosak voltak, de leleplező ereje az ő játékuknak sem volt, mint ahogy az érdekesen megformált Plutó (Homm Pál) is csak nagyon közvetetten hatott fasisztának” (Antal 1952, 7). Még a premier Orfeuszát, Hadics Lászlót is elintézték annyival, hogy „szépen énekel, játékában azonban még sok a merevség és elfogódottság” (Bacsó 1952, 5), hogy a folyvást szajkózott színészi fejlődés árnyalt jellemzését megspórolhassák egy masszívan doktriner felvetéssel: „munkájának kibontakozásában meggátolja őt a dilemma: békéért harcoló hős-e Orfeusz vagy pedig ábrándozó pacifista?” (Antal 1952, 7).

³¹Vö. „És akkor Pánczél, a minisztériumi osztályvezető azt mondta, hogy példát kell statuálni, a Bilicsit meg kell büntetni. Sajnos ebben Hámos is ludas volt, aki sértett hiúságból [hiszen Bilicsinek írta a szerepet – K. K. Á.] felszaladt a pártközpontba. Erre én a főosztályvezetőhöz, Kende Istvánhoz fordultam [...]. Ő azonnal kijött a színházba, és azt mondta, mindenkinek joga van szerepet visszaadni, szó sem lehet róla, hogy valakit ezért megbüntessenek, osszuk ki a szerepet másra. Így játszotta aztán Jupitert Agárdy Gabi, aki Miskolcra jött, és később oda is szerződött hozzánk” (Venczel 1999a, 39),

Színházi látvány és hangzás

Az 1858-as librettó színleírásaival ellentétben az 1952-es operettszínházi előadás látványvilága nem hagyott tág teret a vizuális humornak. A kritikák kevés támpontot adnak a díszletet és a jelmezeket illetően, a színészekről készült fényképeken azonban antik oszlopok sejlenek fel, meander minta burjánzik, és változatos összetételű tunikák válnak figyelemfelkeltővé. Ha a látottakat összevetjük Hámos György szövegkönyvének instrukcióival, levonható a következő: a színpadkép legfeljebb az Olimposz esetében operált anakronizmusokkal. A librettóban említett kis portásfülke ugyan nem látszik, de Ámor íróasztala, telefonnal és stemplivel kivehető a kétdimenziós felhőformák között, amelyek feltehetően mozgathatók voltak, mert a sűgőpéldány fontos színihatásként jelzi, hogy az alvó istenek láthatóvá válásakor „a felhőfüggönyök felmennek” (II/10.). Az első felvonás díszlete viszont nem mutatott többet „klasszikus görög tájnál”, „fákkal szegélyezett tisztásnál” (I/1.), azaz komollyá tette, még ha kissé stilizálta is az antikizáló miliőt, szemben az „eredeti” francia librettóval, amelynek eleje pimasz vizuális utalásokkal van tele. (Arisztaiosz balra álló kunyhóján például az a felirat díszlik, hogy „méztermelő, nagyban és kicsiben, lerakat a Hymettus hegyen”, a dalnok jobb oldali hajlékán pedig az olvasható: „Orfeusz, a thébai Orphéon igazgatója, zeneórákat is ad”). A honi hagyománynak megfelelően mindhárom felvonásban operettlépcsősen emelkedett a szín, még az utolsó rész terét kettéosztó kacifántos rácsozat mögött is. Némi elrajzolságot csupán az alakok esetében lehetett felfedezni: például (a fotókon szinte felismerhetetlen) Rátonyi Róbert Mars istenének arcmaszkján vagy a bőszen kihúzott szemöldökű Feleki Kamill kissé udvari bolondosra vett ruháján. Összességében azonban sem Gara Zoltán díszlete, sem Köpeczi Boócz István kosztümjei nem léptek túl az antik tárgyú zenés művek színre vitelének hazai és külföldi színpadokról egyaránt ismerős scenográfiai konvencióin, legfeljebb több ornamentikával keresztezték. Különlegessé vált viszont a koreográfia, amelyet ez esetben lengyel vendégművész készített: a Moniuszko *Halka* című operájának bemutatója okán Budapesten dolgozó Eugéniusz Paplinski. Munkáját oly módon is igyekezett hangsúlyossá tenni a színház, hogy a plakáton feltüntette a táncokat: az első felvonás végén a Plutó által Orfeuszra szabadított, majd előtte szivárványhidat képező tűz- és víztündérek látványos kavargását, a második felvonást lezáró fergeteges kánkánt és a harmadik részbe illesztett bacchanáliát. (Mindemellett a Polgár Tibor-féle kotta bejegyzései és a ritmika többek között szambát, rumbát implikálnak az egyes számokat kísérő táncok esetében.) Noha az éppannyira hírhedt, mint híres kánkánt nem a frivolitás

foglalataként igyekeztek csúcsponttá tenni³², mégis azzá vált, s ugyan a nézők tapsa kísérte, voltak, akik a szocialista erkölccsel összeférhetetlennek ítélték.³³

Az előadás hatástörténete

Az *Orfeusz*, a Gáspár Margit vezette Operettszínház egyik legmerészebb, kísérleti jellegű vállalkozásaként maradandó tanulsággal szolgált a dramaturgiai munkát illetően. A művelődésügyi statisztika szerint 84 – a sűgópéldány ceruzás bejegyzése szerint (feltehetően a nyilvános főpróbával együtt) 85 – alkalommal játszott előadást 93.423 néző látta: a számokat tekintve tehát nem sokkal maradt le más bemutatók mögött. Azonban jókora támadási felületet kínált akkor – és ezt a kritika ki is használta –, amikor a műfaj elleni kirohanásokat végleg elcsitítani látszottak a színház előző teljesítményei. A recenziók kivétel nélkül lehúzták az *Orfeuszt*, némi sajnálkozással kérdőjelezve meg az operett komolyan vehetőségét, amelyre bőven ráférne a „világosabb eszmei tisztázás”, a „szigorúbb műfaji következetesség”, a „mélyebbre nyúló jellemábrázolás” és „a téma igényesebb, költőibb megragadása” (Bacsó 1952, 5). Noha „a nézőtérén soha nem maradt egyetlen hely sem üres”, „osztatlan sikere az előadásban [csak] a balettkarnak volt, és a táncok betanítójának, Eugénusz Paplinski lengyel nemzeti díjas koreográfusnak” (Rátonyi 1984 II, 292–293). Évadértékelőjében, egy hónappal az utolsó előadás után már maga Gáspár Margit is melléfogásnak minősítette az *Orfeuszt*, jelezve: „a szokatlannul nehéz feladat éppen az volt, hogy míg az eredeti mű csak torztűkör, addig az író megkísérelte a szatíra mellett a pozitív iránymutatást is” (GHS 1952, 7). Voltaképp tehát a *Gerolsteini nagyhercegnő* meghaladására tett próbálkozás sikertelenségét konstataálta, még ha a sajtó képviselőivel ellentétben – elvégre Offenbach muzsikája „marósav”, amelyhez muzáj szövegben hozzátenni, „amit a zenével maratni akarunk” (MNL OL 2146/62, 5) –, ő nem ítélte kudarcnak a darab nevetésre ingerlő aspektusának kimunkálását. Két évvel később viszont a zene és az átírt szöveg összeférhetlenségében jelölte meg a balsiker okát:

³²Gáspár Margit szerint ugyanis, aki a *Bécsi diákoktól* kezdve nagy hangsúlyt helyezett a néptánc operettszínpadí megjelenésére, a valcerhez és a polkához hasonlóan „a ma oly bolondos színpadí táncnak tartott kánkán szintén »népi« eredetű” (Gáspár 1954, 7).

³³Vö. Gáspár Margit anekdotájával: „Jézus Mária, hogy mit kaptunk az *Orfeusz* első [helyesen: második – K. K. Á.] részét lezáró kánkán miatt, pedig az volt az egyetlen jó az egészben! A premíeren szegény Ratkó Anna [az Egészségügyi Minisztérium feje – K. K. Á.] átkiabált a szemközti páholyban ülő miniszternek: »Mit szólsz ehhez a szemérmatlenséghez?«” (Venczel 1999b, 47).

„az Operettszínház ezen a nagy művészi tévedésen tanulta meg, hogy egy szöveg átdolgozásánál csak addig lehet nyújtózkodni, ameddig a zene takarója ér” (Gáspár 1954, 13). A tanulás csakhamar fényes eredményeket hozott az évtizedeken átívelő diadalt biztosító *Luxemburg grófja* és *Csárdáskirálynő* formájában. Ennyiben az *Orfeusz* – bár Hámos változata csupán egy új bemutatót ért meg, az év májusában Szolnokon – sokkal nagyobb hatással bírt az utána következő klasszikus átigazításokra, mint bármely más előadás az államosított Operettszínház addigi történetében. A Tisza-parti *Orfeusz* színpadra állítója pedig az a Székely György volt, aki az 1952 novemberében bemutatott *Luxemburg gróffjával* tette le vizitkártyáját az Operettben (az Operett *Orfeuszát* színpadra segítő) Apáthy Imrét váltva a főrendezői székben. S (ahogy maguk között hívták) a *Luxit* követően Gáspár Margit sem nevezte többé Lehár muzsikáját „cukrosvíznek” (MNL OL 2146/62, 5).

Irodalom

- Antal Gábor. 1952. *Orfeusz*. Hámos György operettje a Fővárosi Operettszínházban. *Magyar Nemzet*, márc. 16. 7.
- Bacsó Péter. 1952. *Orfeusz*. Bemutató a Fővárosi Operettszínházban. *Irodalmi Újság*, márc. 13. 5.
- Bozó Péter. 2010. „Orphée à l’envers”. Egy idézet a francia zenés színpadi hagyomány kontextusában. 1. rész. *Muzsika*, 10. 11–15.
- d.sz. 1952. Isteneknek álcázott gonosztevők. Az új *Orfeusz* próbája a Fővárosi Operettszínházban. *Világosság*, febr. 8. 6.
- Gáspár Margit. 1954. *A könnyű műfaj kérdései*. Gyorsírói jegyzőkönyv Gáspár Margitnak a színházi közönségszervezői tanfolyamon 1954. június 2-án tartott előadásáról. Gépelte kézirat. 1–21. PIM-OSZMI Kézirattár V. sz. 229/1994. Gáspár Margit-hagyaték.
- GHS. 1952. Az idei évad mérlege – a jövő év tervei. Beszélgetés Gáspár Margittal, a Fővárosi Operettszínház Kossuth-díjas igazgatójával. *Független Magyarország*, jún. 23. 7.
- Gyarmati György. 2011. *A Rákosi-korszak: Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945–1956*. Budapest: ÁBTL–Rubicon.
- Hámori Péter. 2017. Gondolatok a proletkult nevetéshez. Gertler Viktor *Állami áruháza és kora*. *Hitel*, 3. 66–96.
- Kicsi Sándor András. 1991. A békeharcról. *Holmi*, 5. 601–606.
- Korossy Zsuzsa. 2007. Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében. In *Színház és politika: Színháztörténeti tanulmányok 1949–1989.*, szerk. Gajdó Tamás. 45–137. Budapest: OSZMI.

- Léner Péter. 2015. *Pista bácsi, Tanár úr, Karcsi. Színházi arcképek* (Egri István, Marton Endre, Kazimir Károly). Budapest: Corvina.
- Mátray-Betegh Béla. 1955. Felszólalás. In *Az operett kérdéseiről: A Fővárosi Operettszínház ankétja 1954. december 14–15-én.* 37–41. Budapest: Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség.
- MNL OL 2146/62. *Jegyzőkönyv az operett és tánczenei szakosztály 1950. február 27-i üléséről.* Gépelt kézirat. 1–5.
- Nincs szerző. 1952a. Amit a kritikusok kérnek számon a szerzőtől s amit a szerző kér számon a kritikusoktól. Hámos György, az *Orfeusz* szövegírója felel az elhangzott bírálatokra. *Független Magyarország*, márc. 24. 7.
- Nincs szerző. 1952b. Írói magatartás. *Világosság*, ápr. 12. 6.
- Nincs szerző. 1952c. *A Központi Bizottság beszámolója az SzK(b)P XIX. kongresszusának, 1952. október 5.* Budapest: Szikra.
- Orfeusz: Súlyópéldány.* 1950. Gépelt kézirat. Lelőhely: Budapesti Operettszínház.
- Rátonyi Róbert. 1984. *Operett I–II.* Budapest: Zeneműkiadó.
- Romsics Ignác. 2010. A Rákosista diktatúra. In *Magyarország története a XX. században.* 225–260. Budapest: Osiris.
- Sas György. 1988. *Kamillka: Lírai mese egy nagy művésről.* Budapest: Háttér Kiadó–Editorg.
- Semsei Jenő. 1955. Felszólalás. In *Az operett kérdéseiről: A Fővárosi Operettszínház ankétja 1954. december 14–15-én.* 73–74. Budapest: Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség.
- Staud Géza szerk. 1960. *Magyar színházművészet 1949–1959.* Budapest: Színháztudományi Intézet.
- Székely György. 1985. Bevezető. In *A Művész Színház (1945–1949): Almanach*, szerk. Szántó Judit. 5–11. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó.
- Szilágyi Ákos. 1988. A sztálini idők mozija 1. *Filmvilág* 9. 35–39.
- Venczel Sándor. 1999a. Virágkor tövisekkel. Beszélgetés Gáspár Margittal. 2. rész. *Színház*, 9. 39–42.
- Venczel Sándor. 1999b. Virágkor tövisekkel. Beszélgetés Gáspár Margittal. 3. rész. *Színház*, 10. 46–48.

Az előadás adatai

Cím: Orfeusz; *Bemutató dátuma:* 1952. február 29.; *A bemutató helyszíne:* Fővárosi Operettszínház, Budapest; *Rendező:* Apáthy Imre; *Szerző:* Hámos György (szöveg), Romhányi József (dalszöveg); *Zeneszerző:* Jacques Offenbach; *Zenei átdolgozás, újrahangszerelés:* Polgár Tibor; *Díszlettervező:* Gara Zoltán; *Jelmeztervező:* Köpeczi Boócz István; *Koreográfia:* Eugéniusz Paplinski; *Karmester:* Bródy Tamás; *Társulat:* Fővárosi

Operettszínház; Színészek: Hadics László f. h., Palócz László (Orfeusz, szerepkettőzés), Petress Zsuzsa, Németh Marika (Euridike, szerepkettőzés) Berky Lili (Hermina), Homm Pál, Dénes György (Plutó, szerepkettőzés), Feleki Kamill (Stix Jankó), Agárdy Gábor (Jupiter), Rátonyi Róbert (Mars), Keleti László (Vulkán), Antalffy József (Merkur), Hódossi Judit (Ámor), Mindszenty Magda (Junó), Kiss Ilona (Vénusz), Fenyvessy Éva (Luna), Komlósi Teréz (Diana), Gyenes Magda (Minerva), Csák Hugó (Heliosz), Vándory Gusztáv (Eszkuláp), Gárday Lajos (Augiász), Rózsahegyi Kálmán (Kronosz), Tekeres Sándor (Apolló), Hont Erzs (Hekate), Dénes György (Főpap), Pálos György (Glaukosz), Gyurián József (Poponrugosz), Rajnai Elli, Saághy Erzs, Marton Éva, Kelemen Margit (Druzilla, Kárisz, Arzinoé, Ciprisz: Euridike barátnői), Décsi Pál, Novák Sándor f. h., Juhász Pál (Amfion, Szóziász, Zénó: Orfeusz tanítványai), Thuri Éva (Postás angyal), Novák Ilona (Ajtónálló angyal), Bikády György, Simonffi György f. h. (1. alvilági szolga, szerepkettőzés), Csihák László f. h. (2. alvilági szolga), Albert István (Oroszlán).

THE SOCIALIST REWORKING OF AN OPERETTA AS A LEARNING CURVE

On the 1952 production of Orpheus in the Operetta Theatre in Budapest

Staged as a rewriting of Offenbach's *Orphée aux Enfers*, the 1952 *Orpheus* of the Operetta Theatre in Budapest was labelled as a cul-de-sac of updating classical operettas. My study presents an analysis of the production according to the methodology of the Philther (cf. www.philther.hu). and gives a detailed description of its context in Hungarian theatre of the 1950's, of the relationship of textual and music dramaturgy, of its mise-en-scène, actors' achievement, visual dimension and afterlife. Although *Orpheus* was played more than eighty times in front of full houses, it evoked the crossfire of critics as well as the breast-beating of theatre people because of a fiasco. My study examines the causes of this contradiction and outlines the attempts of the Operetta Theatre to find an ideal way of adjusting classical operettas to the political bias of the communist regime. *Orpheus* showed Margit Gáspár and her colleagues the drawbacks of exaggerated political adaptation and let them learn how the tension of the rewritten text and the rearranged music could be channelled to lead to such hits as the legendary productions of *The Count of Luxembourg* (1952) and *The Csardas Princess* (1954).

Keywords: Philther, socialist operetta, political theatre, international peace movement, rewriting

KAMPANJSKA OPERETA KAO ŠKOLARINA

Premijera Orfeja u Budimpeštanskom operetnom pozorištu 1952.

U studiji se filter-metodom analizira predstava *Orfej* Budimpeštanskog operetnog pozorišta 1952. koja je inscenirana kao prepis Ofenbahovog dela. Detaljno se razmatraju pozorišno-kulturni kontekst premijere, međusobni odnosi teksta, muzike i dramaturgije predstave,

režija, glumačka igra, pozorišni prizor i zvuk, kao i istorijat uticaja predstave. Cilj rada je da se pokaže zašto je predstava, uprkos tome što se igrala pred punim gledalištem, ocrnjena od strane kritike ali i od samih pozorišnih delatnika. Analizirano je i kako je pod Rakošijevom diktaturom stvaralačka zajednica budimpeštanske institucije, na čelu sa Margit Gašpar, pronašla način da „smiri duhove“. Tekst i muzika su aktualizovani, urađen je politički podoban prepis klasičnih opereta da bi nedugo posle toga usledio izuzetan uspeh predstava *Grof od Luksemburga* i *Kneginja čardaša*.

Ključne reči: filter-metoda, Ofenbah, socijalistička opereta, političko pozorište, međunarodni mirovni pokret, ponovno pisanje

A kézirat leadásának ideje: 2019. aug. 20.

Közlésre elfogadva: 2019. szept. 30.

ETO: 821.511.141

821.163.42

7.016.4

DOI: 10.19090/hk.2019.2.37-63

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

MEDVE A. Zoltán

Eszéki J. J. Strossmayer Egyetem, Bölcsészettudományi Kar

Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék

Eszék, Horvátország

zmedve@ffos.hr

A DIDAXISTÓL AZ ESZKATOLÓGIÁIG

*Háttérvázlat a Faust-motívum áthagyományozódásának vizsgálatához
a magyar és a horvát irodalomban¹*

From Didaxis to Eschatology

*Background sketch for examining the transference of the Faust motif
in Hungarian and Croatian literature*

Od didakse do eshatologije

*Pozadinska skica za analizu motiva Fausta
u mađarskoj i hrvatskoj literaturi*

Jelen írás a Faust-jelenség irodalmi változatainak igyekszik vázlatosan a nyomába eredni. A filológiai-kontaktológiai munka a Faust-legenda variációinak tematikus, motivikus, poétikai hálózatát próbálja meg nagy vonalakban felvázolni. Annak feltérképezésére tesz kísérletet, hogy a Faust-legenda hogyan hagyományozódott át egészen a kortárs – mindenekelőtt az európai, még közelebbről a magyar és horvát – irodalmi feldolgozásokban.

Kulcsszavak: Faust-legenda, irodalmi feldolgozás, magyar és horvát irodalom

¹ Az írás – amely a szerző tervei szerint egy átfogó vizsgálat filológiai háttéranyagának részeként szolgál – a Faust-motívum irodalmi változatainak elsősorban a magyarul és/vagy horvátul hozzáférhető műveit vizsgálja. Mivel a komparatistikában – s az írás erős kontaktológiai-filológiai irányultsága miatt esetünkre ez különösen érvényes – nem kizárólag a művek esztétikai, irodalomtörténeti vagy -elméleti értékei élveznek prioritást, a jelen vázlat sem csak a világ- vagy a nemzeti irodalmak legkiválóbbnak tartott műveit tekinti át; a kanonikus művekről a hangsúly többször is áthelyeződik a kevésbé kanonikusként számon tartott írásokra.

A Faust-legenda toposzának feldolgozása kényes vállalkozásnak tűnik, mégis az irodalom vissza-visszatérő témája.² Az empirikus megismeréssel kapcsolatos Faust-történetek magja vagy azok egyes elemei annyira általánosak, hogy szinte felkínálják magukat az örökös hivatkozásra, átírásra, parafrazeálásra, aktualizálásra; talán nem is létezik olyan irodalmi alkotás, amelybe – vagy amelynek egyes fragmentumaiba – egy kis jóakarattal ne volna valami beleolvasható a Faust-történetből.

A legenda népszerűségét, a legendához való visszatérés okait, a benne rejlő újabb lehetőségeket koronként, országokként, szerzői affinitásokként különböző módon magyarázzák. Csak néhány, témánk szempontjából is releváns gondolat a könyvtári irodalomból: Spengler teljes koncepciót épített a faustizmus mint a nyugat-európai kultúrát meghatározó szellemiség köré; Heinrich Gusztáv szerint a számtalan hasonló lehetőség közül azért éppen Faust alakja vált emblematicussá, mert a kor történelmi személyiségei közül „mindannyian a keresztény vallás lelkes híveinek vallották magukat, ellentétben Fausttal, aki »populista« módon az ördöggel kötött szerződésre hivatkozik, hiszen a közönség hiszékeny babonájából élt” (Heinrich 1914, 21). Zsirmunszkij többek közt a legenda politikai orientálódását (veszélyes fegyver voltát) emeli ki. Az alapvetően Goethe *Faustját* vizsgáló Walkó György úgy látja, hogy a klasszikus Faust-történetben a közérdekűség, a demokratizálódás megjelenése a lényeg – s ehhez kapcsolódóan a szórakoztatva tanítás –, illetve nóvumként emeli ki, hogy a legendák általános jellemzőitől eltérően az alap Faust-történet – mivel Faust a pokolra jut – egy antilegenda (Walkó 1982, 54).

Az újabb szakirodalmak közül David Hawkes *The Faust Myth* című könyve a legendához a szemiotika alapján közelít. Megállapításaival Hawkes „módszertani” szempontból egyelőre bezárni látszik a kört: visszatér Spengler generalizáló koncepciójához. „Ma a jelek irányítják és uralják a világot. [...] A pénz, ami nem más, mint egy jelrendszer, az utóbbi négy évszázadban egy önálló, önmagát generáló hatalommá változott, amely dönt a nemzetek irányelveiről és az egyének életéről.” A pénz – a ma előszeretettel használt terminológiával élve – performatív jel: cselekszik, végrehajt valamit, s mint ilyen, szoros kapcsolatban áll a judeokeresztény vallások Sátánjával. S ha ez igaz, „nem tagadható, hogy a nyugat eladta lelkét a Sátánnak”³ (Hawkes 2007, 1).

² Ezt már Goethe is valószínűleg felismerte, s a közhelyesség veszélyének Mefisztó nyelvi tréfálkozásaival és ironikusságával ment elébe. Thomas Mann is említi esszéjében, hogy a fiatal Goethe csak egy diákréfnak szánta a *Faustot* (Mann 1963, 314).

³ Az ismertebb amerikai Faust-feldolgozások – Washington Irving *The Devil and Tom Walker* (1824) és Vincent Benét *Az ördög és Daniel Webster* (1936) című elbeszélései –, valamint Balzac *Megszabadított Melmothja* (1832), alátámasztják Hawkes elgondolását. Lásd még a 13. lábjegyzetet.

1.

Mai tudásunk szerint az úgynevezett Spies-féle népkönyvben (*Dr. Faustus János hírhedett varázsló és fekete mágus históriája*, 1587) fonódnak egybe és csoportosulnak először Faust alakja köré az addig szétszórt legendatöredékek egy olyan személyről⁴, aki a transzcendencia, metafizika, a misztika, az okkult, a mágia – és az ördöggel (Mephistophilisszel/Mefisztóval) kötött szerződés – segítségével próbál minél mélyebb ismereteket szerezni a világról.

A népkönyv német nyelvű eredeti megjelenését hamarosan az angol fordítás követi; ez az úgynevezett *English Faust Book* (1592 – *Angol Faust-könyv*) szolgált Christopher Marlowe szintén didaktikus művének egyik kiindulópontjaként, s ennek a fordításnak az angol nyelvterületen új elemekkel bővült változatai köszönnek majd vissza Goethe világkölteményében is. Marlowe *Doktor Faustus tragikus históriája* (1604–1616) című tragédiájában a fekete mágia koronként és művekként változó hangsúlyú szerepe kissé háttérbe szorul, ugyanakkor új elemmel gazdagodik a legenda: az *Angol Faust-könyv* eseményeit adanai Szent Theophilus antiochiai ortodox püspök és az ördög közötti szerződés misztériumával vegyíti⁵, bár a dráma zárata Marlowe-nál is a bűnhődés. A késő XVII., kora XVIII. században a Faust-mese (ahogyan annak idején Angliában nevezték) népkönyvbeli változatának farce- és pantomim-előadásai élveztek rendkívüli népszerűséget. A legtöbb fennmaradt szövegben új elemként tűnik fel Harlequin alakja⁶, illetve felerősödik a nekromancia szerepe az okkultban és a transzcendensben.⁷

⁴ Faust történelmi hitelességét illetően például a lengyel Joanna Rapacka a *Homo volans: o doktoru Faustu i Faustu Vrančiču* című tanulmányában azt a kérdést veti fel, hogy nem lehetséges-e, hogy a legendák Faustja azonos a horvát polihisztor Faust Vrančičtyal? (Rapacka 1998).

⁵ Ebben a legendában évszázadokkal a reformáció kora előtt megjelenik a nem bűnhődéssel végződő Faust-legendája előképe: Theophilus „bűne” a Szent Szűz közbenjárására megbocsátott.

⁶ Ilyen, nemegyszer egymásnak felelgető darabok például: William Mountfort. 1697. *The life and death of Doctor Faustus made into a farce by Mr. Mountford; with the humours of Harlequin and Scaramouche, as they were several times acted at the Queens Theatre in Dorset Garden* (1697); John Thurmond: *Harlequin Doctor Faustus: with the masque of the deities. Compos'd by John Thurmond, dancing-master. With additions and alterations* (1723); az Isaiah Thomas-féle *The Surprising life and death of Dr. John Faustus, D.D. Commonly called the history of the devil and Dr. Faustus. To which is now added the Necromancer, or, Harlaquin Doctor Faustus; as performed at the theatres* (1795).

⁷ Mint például: John Rich *The Vocal Parts of an Entertainment, Call'd, The Necromancer: or, Harlequin Doctor Faustus. As Perform'd at the Theatre Royal in Lincoln's-Inn-Fields. To which is Prefix'd, A short Account of Doctor Faustus; and how he came to be reputed a Magician* (1723); Thomas Merrival: *The Necromancer; or, Harlequin Doctor Faustus: a poem; founded on* ►

Gotthold Ephraim Lessing töredékben maradt drámájában (*D. Faust*, 1755–1775) szinte rá sem ismerni az eddigi Faust-adaptációkra: kiforgatja a jól ismert eseményeket, s szinte minden motívumot megváltoztat: nem Faustnak van segítségre szüksége, hanem az ördögök egyikének esik a választása – mint jó alanyra – Faustra, hogy vele a bűnre csábítás kötelező feladatát végrehajtsa. Az időbeli dimenziók is megváltoznak: a klasszikus történetekben Faustot huszonnégy éven keresztül segíti Mefisztó, Lessingnél az ördög a feladatának teljesítését – hogy Faustot mint az ördögökre veszélyesen erkölcsös személyt elrabolja Istentől – huszonnégy óra alatt gondolja végrehajtani. Új elem Lessing drámatöredékében, hogy a dráma álom (→ Madách Imre: *Az ember tragédiája*, Tözsér Árpád: *Faustus Prágában*), s az álmából felébredő Faust csak még jobban megerősödik az igazságban és az erényben.

Heinrich Heine *Doktor Faustja* (1851) kilép az irodalom keretei közül, s más szemiotikai rendszerben helyezi el a történetét: egy angol mintára készült tánckölteményt (bábjátékot) hoz létre. Heine az elsők közt hívta fel a figyelmet Faust és Don Juan alakjai közt fennálló kapcsolatra: figyelemre méltó rokonságot vélt felfedezni a két történet hőse között, akiket majd a kevésbé ismert Nikolaus Vogt fog együtt szerepeltetni a töredékben maradt alkotásában (*Don Juan und Faust*, 1792), illetve később Christian Dietrich Grabbe dolgozza fel a Faust–Don Juan párhuzamot 1828-as, Vogtéval azonos című drámájában.⁸

Charles Maturin a *Melmoth the Wanderer* (1820) című gótikus regényében⁹ – amely Marlowe drámájának elrettentésül szolgáló jeleneteit szinte horrorisztikus elemekkel teszi még félelmetesebbé – a Faust-legenda motívumai a regény műfajának megfelelően változnak: az új elemek nagy részével majd jóval

► *Gentile theology. With Reference to the Pantomime, "The Necromancer; Or, Harlequin Doctor Faustus," Produced by John Rich at Lincoln's Inn Fields Theatre, 20 Dec. 1723. (1724).* – Az orosz művészet és a commedia dell'arte kapcsolatát – vö. *A Mester és Margarita* – Olga Partan 2017-es tanulmánykötete dolgozza fel: *Vagabonding Masks. The Italian Commedia dell'Arte in the Russian Artistic Imagination*. Brighton: Academic Studies Press.

⁸ A magyar irodalmi feldolgozások közül a Faust–Don Juan páros majd Bródy Sándor *Faust orvos* című regényében válik központi jelentőségűvé.

⁹ Mivel Byron *Manfredje* (1816–1817) – Maturin *Melmothjához* hasonlóan – gótikus alkotás, Byron is a műfaj „kellékeivel” (Alpok, gótikus szoba, magány, éjszaka; misztika, transzcendencia stb.) hoz új elemeket a motívumaiban a Faust-legendához kapcsolható drámai költeményébe. Manfredet a múlt bűnei kísértik, amelyeknek köze van a szeretett Astarte halálához. Megidézett szellemek segítségével szeretne bűnbocsánatot nyerni, ám a szellemeknek nincs hatalmuk a múlt felett (→ Mikszáth: *Az ördögös professzor*), s így nincs megbocsátás Manfred számára. Felismerve, hogy „csak bánat a tudás: s ki legtudósb, az legkivált keserg a bús valón: hogy / Tudásnak fája nem életél!”, a szerződés nem kötött meg (→ Orbán János Dénes drámája), halála után lelke sem a mennyországba, sem a pokolba nem kerül: az enyészeté lesz (Petrichovich 1842).

később a horvát Đalski *Janko Borislavić* című regényében találkozunk újra. A főszereplő John Melmoth a Trinity Collage hallgatójaként a családi ház falán látható – okkultizmussal és fekete mágiával foglalkozó – ösét ábrázoló portré történetének nyomába eredve megtudja, hogy őse (a bolygó zsidó egyik alakváltozata) a halhatatlanság reményében eladta lelkét az ördögnek, s százötven év alatt találnia kell valakit, akire át tudja ruházni a szerződést, különben örökké a pokol tüzében fog égni. A regény csak nagyon lazán összefüggő történetek sorából áll, amelyek közül a fentiekén kívül is a klasszikus Faust-történetek egyes elemeire ismerni (pl. nem tervezett teherbeesés, párbaj a teherbe esett lány bátyjával).¹⁰

Goethe *Faustja* (1806; 1832) „világköltemény”, a szerző szavaival: „inkommenzurábilis alkotás”. Önmagában álló, más művekhez nem hasonlítható, külső mértékkel nem mérendő; Lukács György szerint a műben a gondolati mélység, a társadalmi-emberi totalitás és a művészi tökéletesség küzd egymással (Lukács 1970, 71). A Faust-feldolgozások történetében – Dante *Isteni színjátékához* hasonlóan – Goethe *Faustja* is cezúrának tekinthető: elsősorban nem irodalom- vagy kultúrtörténeti korszakok határán áll, hanem a megelőző, illetve a későbbi feldolgozásokat választja el egymástól, illetve köti össze egymással.

Turgenyev több intertextust – Goethe, Shakespeare, Puskin, Prévost – mozgó *Faust* című elbeszélése (1856) nem a Faust-legendát, hanem kizárólag Goethe *Faustjának* recepcióját és hatását tematizálja. A régi „nemesi fészekbe” visszatérő (→ Đalski) Pavel Alekszandrovics B. – aki az elbeszélő-levéliíró szerepében látenszen Hamletként aposztrofálja magát – barátjához, Szemjon Nyikolajevics V.-hez (Horatióhoz) írt leveleiből kibontakozó történetben részben a régi szerelem és az elbeszélés jelene közötti szakadékot (a hamleti „kizökkent időt”) volna hivatott Goethe világkölteménye valamilyen módon „helyre tolni”. Sikertelenül, mivel egyrészt a Faust-történetek – még ha egy részükben ideiglenesen kilépnek is a jelenből (például álommotívum) – előre mutatók, másrészt maga Turgenyev írja Goethe *Faustjáról*, hogy „Faust a tragédia első percétől az utolsóig önmagára gondol. [...] Faust szemében nem létezik a társadalom, sem az emberi nem, teljesen önmagába mélyed, egyedül önmagától vár megmentést” (Turgenyev 1960, 224–225). Az esztetizálásra erősen hajlamos Pavel Alekszandrovics B. Goethe művével mint médiummal

¹⁰A Melmoth-témát majd Balzac írja tovább a *Megszabadított Melmoth* című elbeszélésében, saját korának aktuális világába transzponálva a történet magját: az ördöggel (Melmoth) anyagi javak birtoklása érdekében szerződött banki pénztáros, Castanier, a szerződéstől való megszabadulás reményében azt a tőzsdére viszi, ahol gyorsan értékét veszti, s így – az anyagi források abszolút devalválódásával – lényegében megszakad a szerződés továbbadásának láncolata.

próbálja a túlságosan is racionális gondolkodású, a külvilággal szemben preventíven védekező egykori szerelmének figyelmét az esztétikumra irányítani. A megszokott mentális és fizikai közegéből kimozdított nő életével fizet azért, mert egy övétől idegen világot engedett közel magához.

Valerij Brjusov a *Tüzes angyal* című regényével (1908) mintha Goethe *Faust*jánál is nagyobb ívű mű létrehozását célozta volna meg, amelyben a XVI. századi Németországban vándorló Ruprecht alakján keresztül az univerzum és az intimitás, az élet és a történelem nagy kérdéseit szinkretikus (→ Bulgakov), misztikus módon fogja vallatóra. A *Tüzes angyal* részben ugyan tematizálja a Faust-legendát, de ennél sokkal erőteljesebb szerepet játszik a műben, hogy Brjusov Faust személyét mint a regény csupán egyik szereplőjét a sok közül – korának valós és fiktív alakjaival együtt (→ Tőzsér) – szintén a regény saját kontextusába integrálja.

Brjusov Faust doktora „inkább jókedvűen tréfálkozott, Mefisztofelész jobban szerette a maró gúnyolódást” (Brjusov 1997, 195), de az ördög könnyen vált színt is: „külső megjelenése pillanatokként változott, akárcsak az arckifejezése. [...] Mefisztofelész komoly arca szempillantás alatt valóságos pojácaformát öltött, s vásári rigmussal fordult a jelenlevőkhöz, azt indítványozva, hogy énekeljenek egyet” (→ Brjusov 1997, 193, 197) (a vásári komédiát illetően Orbán János Dénes, Harlequin, illetve Woland és kísérete). Alakja már-már „harlekini”, attitűdjének és nyelvi regisztereinek változtatása következtében kiismerhetetlen, meglepetésekkel szolgáló, a dolgokat a fonákjukról (is) szemlélő alakként van jelen a regényben.

A *Tüzes angyal* döntően misztikus jellege mellett – a legtöbb Faust-feldolgozáshoz hasonlóan – aktuális kérdések is meghúzódnak a regény háttérében. Történelmi-politikai beágyazottságáról (→ Mann, Bulgakov, Havel, Tőzsér, Šnajder, Brešan, részben Vörös) – a mű a XX. század legelején keletkezett a forrongó Oroszországban – maga a szerző is úgy vélekedett, hogy bár párhuzamosságok fellelhetők a regény és a kor egyes szereplői közt, de egyértelműen mégsem feleltethetők meg egymásnak.

2.

A Faust alakjának és a vele kapcsolatos eseményeknek irodalmi megjelenése a filológiai, teológiai, kultúrtörténeti vizsgálódások egyik legkedveltebb terepe. A klasszikus Faust-történetnek – az éppen aktuális történelmi-társadalmi-politikai helyzettől függően – két alaptípusa ismert: a Faustot a pokolra juttató, illetve Melanchton idejétől kezdődően a külső erők hatására a szerződést

semmisnek tekintő és Faustnak megbocsátó. A romantikától kezdve a legendát sokszor olyan toposzként használják a szerzők, amely játékra és kísérletezésre csábít, amelyet/amelyen ironizálni lehet, s amely még a kommercializáláshoz is alapanyagul szolgálhat.¹¹

Az újabb (XX–XXI. századi) Faust-feldolgozások többségének egyik közös jellemzője, hogy határozott divergenciát mutatnak az őket megelőző művek tekintetében: a legenda nem önmagában áll, hanem nyersanyagként szolgál. A XX. század első felében keletkezett feldolgozásoknak nagyjából a következő alaptípusai különíthetők el egymástól: sémakövető (Mann *Doktor Faustusa*), transzponáló (Mihail Bulgakov *A Mester és Margaritája*), involváló (mű a műben): a szerző nem nyúl a Faust-történethez, csupán beilleszti saját művébe, alludál rá (Turgenyev *Faust* című elbeszélése, vagy August Cesarec *Zlatni mladić i njegove žrtve* [Az aranyifjú és áldozatai] című regénye), illetve „konzumáló-utilizáló” (nyelvi orientáltságú) feldolgozások, amelyek legtöbbször erőteljes avantgárd vonásokat mutatnak (Alfred Jarry „regénye”, *A patafizikus Faustroll Doktor cselekedetei és nézetei*, illetve Gertrude Stein operalibrettója, *Doctor Faustus Lights the Lights* [lefordíthatatlan, szó szerint: Doktor Faustus fényeket gyűjt]).

Jarry és Stein Faustjai (1911, illetve 1938) a Faust-irodalom egymáshoz kapcsolódó műveinek sorában magányosan állnak, akár zárványnak is tekinthetők. Poétikai szempontból (a nyelv abszolút szerepe) ugyanakkor – nem közvetlenül és minden kétséget kizáróan kimutathatóan, nem is feltétlen tudatosan, de – folytatókra találtak, a jelen írásban vizsgált művek közül elsősorban a kortárs magyar irodalom Faust-szövegeiben. Jarry műve a Faust-történetek egyetlen változatát sem követi, ugyanakkor nem is azok paródiája.¹² Goethe *Faust*jával ellentétben Jarry *Faustroll*jában nem találunk univerzális-diakronikus ívet, sem feszültséget, ezt Jarry szemiotikai sokrétűséggel pótolja: a kezdeményezést átengedi a nyelvnek (vö. Machiedo 2005, 97). Vagy ahogy Bajomi Lázár Endre írja a *Faustroll* utószavában: Jarrynál „szigetek közt utaznak a szárazföldön: a szavak (nyelv) szigetei közt” (Bajomi 2011, 149).

¹¹ A klasszikus Faust-történetek alappilléret minden esetben a Faust és Mefisztó között a megismerés érdekében kötött szerződés adja; hagyományosan a Faust-tradícióhoz sorolható minden olyan mű, amelyben az individuum minél teljesebb megismerésre – univerzalizációra és enciklopédikuságra – való törekvése, sok esetben az élet fragmentumának, egy-egy elemének tökéletesítésére irányuló küzdelem, és nemritkán az elérendő cél megvalósulásának „ellenértéke” körül bontakozik ki a történet.

¹² Esetleg van benne valami a paródia paródiájából, amennyiben Rodolphe Töpffer komikus kép-regénye és egyúttal Goethe-paródiája (*Die Reisen und Abenteuer des Doktor Festus*, 1831) paródiájának tekintjük.

Gertrude Steinnél is, akárcsak Jarrynál, a Faust-történet fabulája a háttérben marad, a hangsúly a nyelvre, a szavakra helyeződik át. Stein operalibrettójában a fabula trivializálódik – Faust a villanyégő feltalálásáért adja el a lelkét –, a forma, a nyelv, a stílus, a drámai narráció, a poétika szerepe abszolúttá válik. „A dráma narratívájáért folytatott küzdelmemben azt hiszem, [a *Doctor Faustus Lights the Lightsban*] megtaláltam, hogyan tovább” (Ryan 1984, 21). Stein librettójában az identitás bizonytalanságát, a megismerés kaotikusságát szinte kizárólag a nyelv hordozza.¹³

Thomas Mann sémakövető *Doktor Faustus*ában, illetve Mihail Bulgakovnak a témát transzponáló *A Mester és Margaritá*jában még egyaránt fellelhetők a klasszikus Faust-téma nyomai, bár egyik regényről sem állítható egyértelműen, hogy a Faust-legenda újabb változata volna. Mindkét szerző – akárcsak Stein és Jarry – sajátjának tekinti a témát, s mint a világ csupán egy, de jelentős részét építik bele saját koncepcióikba: integrálják, domesztikálják és interiorizálják a Faust-legenda vázát, a történet így – más-más módon ugyan,¹⁴ de – friss levegőhöz jut, új életet kap.

Thomas Mann 1947-es regényében Adrian Leverkühn nem a világ empirikus megismerésére vágyik, a közvetett, tudományos-teológiai megismerés (→ Maturin, Dalski) – ami a maga totalításában addigra már amúgy is lehetetlennek tűnik – csak egy intervallum a főhős életében. A végletekig individuális Leverkühn célja a teremtés (megismétlése), a világ legabsztraktabb művészeti ágban létrehozható lenyomatának legtokéletesebb felmutatása.

¹³ Az amerikai narratív hagyomány talán két legismertebb Faust-feldolgozása – amelyekben egyaránt az e világi, gyakorlati szint a meghatározó – Jarry *Faustrolljának* és Stein operalibrettójának tökéletes ellentéte: pragmatikusak és erőteljes morális színezetet öltenek. Washington Irving *The Devil and Tom Walker* című elbeszélésében, amely erőteljesen a romantika nyomait viseli magán – az elásott kalózkincsből uzsorássá lett címszereplőt a több alakban is (→ Wild Huntsman, Black Miner, Black Woodsman, Old Scratch) megjelenő ördög (→ Woland és kíséretének metamorfózisai) segíti célja elérésében, és ő is teljesíti be sorsát: a címszereplőnek nyoma sem marad a földön.

Az Irving-novella nyomán keletkezett *Az ördög és Daniel Webster* című Stephen Vincent Benét-elbeszélés morális szempontból – bármennyire is az individuális az általános érvényű etika hordozója a Faust-történetekben – túllép az individuális szinten (→ Gyurkó László: *Faustus doktor boldogságos pokoljárása*). Az „általános emberi” a patriotizmussal karöltve győzedelmeskedik: az ember (minden ember) kivételes voltáról szóló védőbeszéd hatására – annak ellenére, hogy jogi szempontból támadhatatlan a szerződés – az ördög kerül ki vesztesen a jelzőlog-perből, amelyben Webster volt az ügyvéd (Gyurkó regényének ügyvéd-elbeszélője, illetve Orbán János Dénes *A magyar Faust* című drámájában az ördög becsapása).

¹⁴ Thomas Mann *Doktor Faustus*ának világa zártnak mondható, különösen Bulgakov „nyitott regénye” mellett.

Az alkotás érdekében létrejött szerződés megkötését Thomas Mann-nál igen hosszú és tisztán teoretikus diszkusszió előzi meg az „Ő” (Mefisztó/ördög) és az „Én” (Adrian Leverkühn) között,¹⁵ amely formálisan – kizárólag dialógusok használatán keresztül – visszatér a klasszikus Faust-feldolgozások alaplírájához, a drámai formához. Ezzel a figyelmet az elméleti-filozófiai vonatkozásokra irányítja az erős, expliciten vállalt aktuális, nagymértékben a kor politikai eseményeivel átítatott történelmi-politikai beágyazottságú, és kontrapunktiként épp emiatt is – ahogy *A Doktor Faustus keletkezésében* írja a szerző – „az anyagba derűt is vivő” történetben.

Bulgakov 1940-es, de először csak 1966–1967-ben megjelent, szintén erős politikai vonatkozású regénye – amely Goethe *Faust*jával megegyezően húsvét idején játszódik – voltaképpen mindent megkérdőjelez; rámutat, hogy az aktuális világ mellett számtalan lehetséges világ létezik, olyan lehetséges világok is, amelyek adott körülmények közt akár aktuálissá is válhatnak, s egy lehetséges világon/a lehetséges világokon keresztül felmutatja minden aktuális lehetséges inverzét, vagy az aktuálistól való diszkrepancia érvényességét. A regény talán egyik legfontosabb bipoláris jellemzője a kanonikus-apokrif, illetve a hivatalos-nem hivatalos (→ Mikszáth és Jókai Faust-feldolgozásai) párok egymás mellé helyezése/egymással szembeállítás. A regény Faust-változatként sem „hivatalos”: sokkal inkább egyfajta fordított Faust-legenda¹⁶ motivikus megjelenéséről van szó (a Mester tehetetlen, Woland keresi meg őt és Margaritát [→ Lessing]; Woland nem Mefisztó, a Mester nem Faust, Margarita nem Margaréta stb., de az erővonalak és az irányultságok is megfordulnak a klasszikus Faust-legendákhoz képest [vö. Serfőző 1974]), mint ahogy a regény bibliai fejezetei sem egy egyértelmű Jézus- vagy Pilátus-regényt adnak (→ Vörös, Snajder).

Bulgakov regénye szintetizáló-szinkretikus alkotás, amely mindvégig az aktuális és lehetséges metszéspontján tartózkodik. Ebben a látszólag statikus állapotban dinamikus folyamatok zajlanak: amíg Faust a róla szóló legendában egy minőségileg másik szintbe nyer ideiglenesen bebocsáttatást, a Mester és Margarita a rites de passages sémát követve, úgy tűnik, örökre átkerülnek egy szinten minőségileg másik szintre. A szintek együttélése nyelvileg ugyanakkor megfogha-

¹⁵ „Megegyeztünk, szerződünk. [...] Időt kaptál tőlünk, nagyra törő időt, zseni-időt, teljes huszonegy esztendő. [...] Ha ez lejárt, a miénk vagy. Eladdig viszont mindenben szolgálunk és támogatunk, s javadra léssen a pokol, hacsak lemondasz mindenekről, akik élnek, minden mennyi seregekről és az emberekről is, mert ennek így kell lennie. [...] Tilos szeretned” (Mann 1977, 304). Leverkühn szerződési feltételei az eddigi szerződésekhez képest kevésbé paritásosak: a szerelemre-szeretetre való képtelenség új eleme társul a klasszikus pokolra jutáshoz. (→ Brešan *Astaroth* című regényében a szeretett személyek megközelítésének tilalma.)

¹⁶ Walkó elmélete alapján így *A Mester és Margarita* egy valódi legenda struktúráját mutatja.

tatlan marad (→ Jarry, Stein), sokszor még az interszemiotikai fordítás sem segít: „Lelkesen dolgozott, olykor törölt valamit, új szavakat toldott be elbeszélésébe, megpróbálta lerajzolni Poncius Pilátust, és utána a hátsó lábain járó kandúrt. De még a rajzok sem segítettek, minél tovább haladt a munkában, jelentése annál zavarosabbá, érthetlenebbé vált” ([Bulgakov 1971, 138] → Stein, Cankar).¹⁷

Robert Nye posztmodern szemléletű *Faustja* (1980) a különböző Faust-változatok elemeinek népi-karneváli forgataga (a népi forgatag tekintetében: Orbán), ahol mindenki egyúttal önmaga paródiája is (→ Vörös), ahol minden lehetséges, idő- és térbeli korlátok nélkül mindenki szinkrón módon van jelen (→ Bulgakov), a görög mitológia és Simon mágus Helenájától kezdve a tridenti zsinatot koordináló III. Pál papáig. A regényben Mefisztó meg sem jelenik, róla csak áttételesen olvashatunk: időnként Faust adja elő Mefisztóval való találkozásainak történeteit a krónikás Wagnernek, illetve a harmadik rész tizennyolcadik fejezetében Wagner Kristófnak miniatűr bábjátékként (→ angol Faust-mesék, Heine) mutatja be egy óraműves Faust és Mefisztó történetének zanzásított változatát (Nye 1998, 302).

Vaclav Havel *Kísértése* (1985) sem elsősorban a Faust-történet feldolgozása, hanem személyes börtönmélny alapján, a szocializmus természetrajza nyomán keletkezett dráma. Az aktuálpolitikát általános szintre transzponálva (→ Mann, Šnajder, Brešan) allegorikus olvasatában a dráma lényegében a hatalom természetét és a hatalomhoz való viszonyt elemzi: arra irányítja a figyelmet, hogy a Sátánnal (a mindenkori hatalommal) semmilyen alkut nem szabad kötni, mert az a vele szerződő felet – az éppen aktuális politika segítségével – törvényszerűen kijátssza és megsemmisíti.

A Fisztula nevű szereplő (Sátán, Mefisztó, Woland stb.) Havelnél is harlekinhez közeli figura: bűzlik, biceg, rokkantnyugdíjasként mondja magát, ismeretlen eredetű lábgombásodástól szenved, mindig magával hordja a papucsát. Attitűdjében, modorában és előbbi attribútumaiban *A Mester és Margarita* Woland-, illetve Korovjov-féle figurája, de szerepét tekintve Gyurkó László

¹⁷Ivan Cankar *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (1908 – Skandallum Szentflóriánvölgyben) című, műfaji megjelölése szerint farce-drámája a szabad individuum és egy zárt, öntörvényű közösség szembenállása mellett szintén a kor társadalmának és politikai berendezkedésének visszasságaira mutat rá. A saját és sajátos értékrendű (képmutató, hazug) szentflóriánvölgyi közösségbe rövidebb látogatást tesz az Ördög és társa, amivel zűrzavart és ijedséget okoznak a helység eddigi „kéz kezét mos” alapon funkcionáló interperszonális viszonyaiban. Még maga az Ördög sem igazodik ki a legnagyobbreszt saját magának köszönhetően kialakult – a Faust-legendához csak az ördög- és szerelem-szálon kapcsolódó – helyzetben. „Ördög: Csak azt szeretném tudni, hogy az-e, akinek mondja magát, vagy annál több, vagy kevesebb? Ő egyáltalán ő-e? [...] És amikor az, aki az, bár mégsem az, váratlanul megjelenve azt mondaná annak, aki nem az, bár mégis az: te, aki vagy, azaz mégsem vagy...” (Cankar 1982, 116).

Faustus doktor boldogságos pokoljárása című regényének narrátora is rokonságot mutat vele: „csak egy katalizátor vagyok – mondja Fisztula –, olyasvalaki, aki a hozzá közelállókban segít életre kelteni vagy fölgyorsítani mindazt, ami amúgy is bennük van” (Havel 1990, 62).

3.

Magyarországon a Faust-legenda elemeinek jelenléte a globális hasonlóságokat mutató mondákon és legendákon, illetve a vándorló motívumok népi történetein kívül először Bornemisza Péternél és Pázmány Péternél mutatható ki; a Faust-legendához mindketten teológiai-didaktikus célzattal fordultak.¹⁸ Faust önálló életét Magyarországon Hatvani István debreceni professzornak köszönheti, az ő életéről és csodálatos tetteiről Kazinczy Sámuel szövege (1822 utánról) maradt ránk, amely valószínűleg a debreceni diákság anekdotázásait jegyzi le (Szekeres 2016). A Hatvaniról szóló másik írás – amelyet Bucsánszky Alajos adott ki 1874-ben *A híres Hatvani Imre*¹⁹ *tanár élete, viszontagságai, csodálatos tettei, rettenetes vége és pokolba menetele: Borzasztó történet az őskorból. Nyolcz szép képpel* cím alatt jelent meg – visszatér a teológiai-didaktikus vonulathoz.

A XIX. század szépirodalmában a magyar Faust-téma Arany János *Hatvani*, Mikszáth Kálmán *A magyar ördög: Az ördögös professzor* és *A magyar Faust*, valamint Jókai Mór *A magyar Faust* című, Hatvani alakját és cselekedeteit megidéző műveiben éled újra. Ezek közös jellemzője a klasszikus Faust-feldolgozások csodás tetteinek előtérbe helyezése és magyar viszonyokhoz történő adaptálása.²⁰ A csodatetteket Hatvani minden esetben – a misztikus hagyományoknak megfelelően – varázskönyv segítségével hajtja végre.²¹

Arany *Hatvani* című verse (1855) távolságtartó, hangsúlyozottan és többszörös áttételen keresztül anekdotázó-fikciós jellegű; már a „népmonda után”

¹⁸Mindezekről bővebben többek közt: Imre 1893; Baron 1986; Ortutay 1988. Egy feltételezett Szenci Molnár Albert Faust-történet fordításának kérdéséhez: Tolnai 1958.

¹⁹Hatvani keresztnéve minden bizonnyal tévesen szerepel Imreként.

²⁰A Faust-történeteket általában alkotó sémákról, valamint a magyarországi Faust-történetekről bővebben: Imre Lajos 1893.

²¹A könyv fontos vonatkozási pont marad a későbbi magyar Faust-feldolgozásokban is: Gyurkó László Thomas Mann regényének Serenus Zeitblomjára hivatkozik, Tőzsér Árpádnál Molnár Albert éppen latin–magyar szótárán dolgozik, Vörös István drámájának főszereplője az egyik jelenetben doktori disszertációját védi, Orbán János Dénes drámájában a Könyv – hasonlóan Jókai és Mikszáth elbeszéléseihez a „faustság” attribútumaként – a Faustok során keresztül megszakítás nélkül hagyományozódik át.

alcím is erre utal. Mikszáth két Hatvani-novellája (*A magyar ördög*, 1884; *Az ördögös professor*, 1886) fabulárisan Jókai először 1871-ben a *Kisfaludy-Társaság Évlapjában*²² megjelent *A magyar Faust* című elbeszélését követi, míg *A magyar Faust* című írása életrajzi-dokumentarista jellegű: egy olyan „hivatalos”²³ változatot hoz vele létre Mikszáth, amely szintén demitologizálja a Hatvani körüli anekdotákra épülő variánsokat: „Íme, ez a Hatvani István uram élete, úgy, ahogy volt! Ezt nemigen ismeri a publikum. De ismeri azt – amelyik nem úgy volt.”²⁴

Jókai *A magyar Faust* című elbeszélése a magyar nyelvű regények kezdeti hazai megjelenésének tradícióját követve motívumokat adaptál a „[m]indenek megvoltak már, és mindenek újra kerülnek, és semmi sem új, és semmi sem lehetetlen a nap alatt” (Jókai 1896, 108) kiindulópontja alapján:

Ne csak a németek dicsekedjenek vele, hogy volt nekik olyan hatalmas emberük, mint dr. Faust, akit életében tenyerén hordozott, halála után pedig pokolra vitt az ördög, ami elég szép kitüntetés: más szegény ember a saját lábán jár oda. Nekünk is volt ilyen kitűnő emberünk, akinek hírét ma is emlegeti minden ember Debrecenben: doktor Hatvani István (Jókai 1896, 79).

A demitologizálás Jókainál a novellától elkülönítve, a *Most jön a kritika* című appendixben található:

Íme a bűvész és ördögös helyén egy bölcs és hazai tudós áll előttünk, akit nyereségnek tartunk az elveszett rejtelmes alakért. Az egész Hatvani-mondakör, véleményem szerint, nem egyéb, mint paródiája a német Faustnak, mellyel a magyar reformáció a vakhitű babonának megtorlást akart adni. Azért nagyon kérjük a tisztelt olvasókat, hogy ennek az egész mendemondának semmi legkisebb hitelt se adjanak (Jókai 1896, 114).²⁵

²² Az elbeszélés 1896-ban Jókai összes műveinek a *Föld felett és víz alatt* című kötetében is napvilágot látott, jelen írás hivatkozásai erre a kiadásra vonatkoznak.

²³ A „hivatalos/nem hivatalos” centrális kérdés Bulgakov *A Mester és Margaritájában* is.

²⁴ Fontos nézetbeli különbség figyelhető meg Jókai és Mikszáth írásainak egy azonos eseményt leíró epizódjában: „...látta a pusztítást. Rögtön megfenyíté a fellázadt szellemeket, s parancsolá nekik, hogy mindent, mit széttéptek, rakjanak ismét össze. Végrehajtják” (Jókai Mór: *A magyar Faust* [103]), illetve: „...amit összetéptünk, helyre nem hozhatjuk. Csak rontani tudunk. Életet csak Isten adhat” (Mikszáth Kálmán: *Az ördögös professor*). A másik konstans fausti motívum, a szerelem motívuma, pozícióját, arányait, jellemzőit tekintve mindkét szerző novellájában a klasszikus legenda keretei közt marad.

²⁵ A magyar Faust Jókai-féle – demitologizálás nélküli – változata Orbán János Dénes azonos című drámájában jelenik meg újra a magyar irodalomban.

Madách Imre *Az ember tragédiája* (1862), amelynek kanonikus helye a magyar irodalomban nagyjából Goethe világkölteményének a világirodalmi kánonban elfoglalt helyével egyezik meg, a *Genezis*ből indul ki; a fényt hozó Lucifer feladata, hogy felmutassa az emberiség történetének – és benne az egyén létének – kudarcra ítéltségét. Ezt Lucifer a történelmi színeket álmodó (→ Lessing, Tözsér) Ádámnak történelmi személyiségek alakjain és történelmi események egymástól jól elkülönülő során keresztül igyekszik bizonyítani.²⁶

Madách tragédiájának időszerkezete is eltér a klasszikus Faust-legendáéktól (→ Lessing): az expozíciót adó bibliai keretszínnek jelenén kívül mindegyik szín a jövőben játszódik; a fausti örök keresés és tudásvágy lényegében okafogyottá válik, hiszen a dráma éppen azt előlegezi meg, amire Faust a róla szóló klasszikus történetekben kíváncsi. Madách nem követi a Faust-történetek sémáját abban sem, hogy Ádám (és Éva) lényegében tehetetlen bábuk a transzcendens erők vitájában. Még az is kérdéses lehet, hogy – a madáchi „emberiségkölteményben” (→ Goethe *Faustja* mint „világköltemény”) felmutatott perspektíva vs. individuum szempontjából tekintve jelentéktelennek mondható – saját életük felett rendelkeznek-e választási lehetőséggel: a darab értelmezhető úgy is, hogy életben maradásuk, illetve az élet továbbvitele is csak egy felsőbb hatalom tervének a része.²⁷

Bródy Sándor *Faust orvos* (1901) című regényében Faust orvos, azaz doktor Lengyel Dénes „fausti fele” a kor szellemének megfelelően a gyakorlati megismerésen keresztül szerzett tudás prioritásával váltja fel a közvetett megismerésen alapuló tudást:

nem kellett költőkből megismernie a legfőbb motor ezerféle működését: mindennap elevenen láthatott maga előtt egy-egy eredeti regényt. Kíváncsiságból elolvasott mégis egy pár világraszóló, vagy divatos szerelmi történetet s azt találta, hogy a megírt asszonyok ritkán hasonlók az ő eleven hölgyeihez. [...] Csekély kivétellel nem sokra becsülte hát e könyveket (Bródy 1910, 25–26). Nagy munka vár rá. Örökösen obszerválnia kell betegét. Megmérni a hatásokat, a változásokat, melyek asszonyán előállnak (Bródy 1910, 28).

²⁶Brešan *Astaroth*jában az állandóan reinkarnálódó, s így folyamatosan egyre több, egymásra épülő tapasztalatot szerző főszereplő mindvégig a jugoszláv–horvát történelem „kisembere” marad: „everyman”.

²⁷Nikolaus Lenau *Faust* című epikus költeményében (1836) a nihilista és individualista Faustot („a tudás fáját látom végre itt / [...] / De álmából alighogy fölriad / a lélek, vágya izzón lánggrakap, / hogy az ágról édes gyümölcsöt szedjen / [...] / e gyümölcsre vágyom, / taszítson el az örök ég magától!”) Mefisztó először megmenti a haláltól, hogy a mű végén – a klasszikus sémától eltérően – az Istentől elforduló Faust öngyilkos legyen.

Bródy regénye sok szempontból kilép a klasszikus Faust-legenda keretei közül, ez a legnyilvánvalóbban a főszereplő szerelemfelfogásában mutatkozik meg. A magyarországi – Bródy idejével szinkrón – polgári világban játszódó történet főszereplője nem bölcsész orientáltóságú, s alapvetően mindvégig foglalkozásának keretein belül marad. Az egy személyben fausti és Don Juan-i figura, aki a regény expozíciójában arra a következtetésre jutott, hogy tudománya semmit nem ér, a szerelem absztrakt jelenségét az empiria szintjén szándékozza vizsgálni: a szerelem fizikai jeleinek kutatását tervezi.²⁸ Lengyel individualitása „felsőbbrendű”: a kiválasztott-megtalált lányt – legalábbis kezdetben – „páratlan kísérleti objektumként” kezeli (Bródy 1910, 96).²⁹

Gyurkó László sematizmusból kilépni igyekvő regényében, a *Faustus doktor boldogságos pokoljárásában* (1979) az advocatus diaboli-narrátor Thomas Mann *Doktor Faustus*-ára hivatkozva legitimálja magát és a regény történetét – „az időpont, melyről védencem esetében szó van, ezerkilencszáznegyvenöt; ekkor hagytam magára előző védencemet, a német ajkú és állampolgárságú Serenus Zeitblomot” (Gyurkó 1980, 5) –, sőt felülről tekint nemcsak a Thomas Mann-i, hanem az összes Faust-változatra:

a kivételek és egyedi esetek sohasem vonzottak; lényegem az egyetemes-ség és általánosság, aminthogy a tudásnak is csak akkor van számomra jelentősége, ha a történelem számára új ismeretanyag fogalmazódik meg benne. Ezért, hogy immár háromezer éve az európai kontinensen tevékenykedem (Gyurkó 1980, 5–6).

Természetesen az 1945 és 1978 közti időszakban játszódó történetnek erős aktuálpolitikai vonatkozásai vannak (→ Mann, Bulgakov, Šnajder, Havel, Brešan, részben Brjusov, Vörös); a didaktikusság veszélyét tompítani, s a regényt általános érvényűvé tenni éppen a Faust-legendához való fordulással

²⁸Kierkegaard a *Vágy-vagyban* „Faust és mitikus ellenpontját képező Don Juan alakját idézi meg. Rokonságukat démoni jellegükben, különbségüket pedig e jellemző manifesztálódásának módjában véli megragadni. Ebben a megközelítésben Faust a szellemi értelemben vett démonit, míg Don Juan a démonikussá vált érzékiséget képviseli” (Gergye 2012, 34–35). A Don Juan-történettel szemben – írja Kierkegaard – a Faustban történelmi eszme jut kifejeződésre, „s ezért minden nevezetes korszaknak meglesz a maga Faustja” (Kierkegaard 1978, 77).

²⁹Zoltán Gábor 2005-ös *Faust íze* című novellájában a szerelem már csak a nemiséggel kapcsolatban létezik, ha egyáltalán létezik, a nemiség pedig a katolikus hit szerinti szerepe alapján kizárólag a gyermeknemzést szolgálja. A főszereplő Faust János ugyanakkor tudományos kísérletei (→ Bródy) céljából kérte Mephisto közbenjárását: „az izgatta a professzort, hogy 1. kimutatható-e a hagyományosan »lélek« néven emlegetett princípium; 2. ha csakugyan létezik ilyesmi, akkor vajon kizárólag egy bizonyos laboratórium falai között hozható-e létre, avagy másutt is”.

igyekszik a szerző. A regény idejének és helyének kiválasztását a narrátor az „aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni”-vel indokolja:

döntésemben befolyásolt a nevezett, alig tízmillió lakosú Magyarország nagy értékű, ámde idegeneknek a nyelvi nehézségek miatt sajnálatos módon hozzáférhetetlen, tehát a világ számára voltaképpen nem létező népköltészetének [...] filozófiailag is rendkívül figyelemreméltó, védenceim sorsát páratlan tömörséggel megfogalmazó passzusa... (Gyurkó 1980, 9).

Gyurkó Faust-történetének hangsúlya a klasszikus mintához képest erőteljesebben az elbeszélőre helyeződik: a mindentudó narrátor egyrészt mindentudását hangsúlyozva, másrészt a szerepével járó felelősséget nem vállalva (→ Havelnél: Fisztila-Mefisztó mint mediátor) meséli el az eseményeket.³⁰ A regényt tartalmilag csak a főszereplő ifjabb Szabados (az elbeszélő szóhasználatában: „védencem”) útkeresései, illetve választásai-csapódásai, valamint az életútjával járó empirikus tapasztalatok kapcsolják a (klasszikus) Faust-történethez. A politika és a magánélet történeteinek szálait egybefonva Gyurkó ugyan a halálba küldi a nem a tudásvágy kényszerétől hajtott, vagy az ismeretlen jövő (→ Madách) lehetséges tapasztalataitól tartó „szocialista kisember” Szabadost (→ Brešan hőse): nem a megismerés lehetetlenségének felismerése (→ Byron, Lenau) okozta, hanem mások sikertelen megmentése közben bekövetkezett – tehát kollektív szempontból fölösleges, öncélú – halálba. Gyurkó narrátora ugyanakkor a következő mondattal zárja a történetét: „Én úgy vélekedem, védencem élete voltaképp boldognak volt mondható” (Gyurkó 1980, 490).³¹ Indoklásként már a regény elején tisztázza az emberi élettel kapcsolatos nem éppen fausti nézetét, amely szerint a

tanulságos egyenlő a boldoggal. [...] Az ember számára semmiben sem adatik meg a teljesség, így a tudásban sem... [...] Van azonban a tudásnak egy foka, mely az évezredek során ugyan növekvő, azonban különösebben hosszúnak most sem mondható emberi élet viszonylatrendszerében igényt tarthat a teljesség fogalmára. Az út, ami ide vezet, roppant tanulságos, s ezért boldogságosnak is merném nevezni (Gyurkó 1980, 6).

³⁰ „Az én szerepem pusztán ennyi, semmi több: kiválasztani a kornak megfelelő helyet s ott az arra alkalmas személyt, őt védencemmé fogadni, és elkísérni addig a pillanatig, amikor tapasztalatai nyomán kialakul benne a teljes tudás érzete, valamint az, ami ebből következik (→ Havel Fisztilája). A többi: a vérszerződés, az eskü, a fogadalomtétel, a lélek áruba bocsátása, a túlvilági boldogság feláldozása az e világi tudásért és így tovább, ami oly részletesen ábrázoltatik a Faust-mondakör számos művében, természetesen csak legenda...” (Gyurkó 1980, 7).

³¹ „Mert az embert ugyan rászedik, törbe csálják, félrevezetik, de az út, amit megtesz, mégiscsak nagyszerű” (Benét: *Az ördög és Daniel Webster*; 67).

Tőzsér Árpád *Faustus Prágában* című drámai költeményében (2005) – hasonlóan Brjuszov *Tüzes angyalához* – részben valós történelmi személyekre építi a fiktív „cselekményt”: a témához illő legmegfelelőbb helyre, a II. Rudolf korabeli Prágába érkezik (Szenci) Molnár Albert, akinek egyetemi katedrát ajánlanak fel azzal a feltétellel, hogy katolizál. Ugyancsak Prágába rendeli elszámolásra Lucifer Faustust. Lényegében Prágában van mindenki, aki abban az időben a közép-európai térségben számított: valós személyek (Szenci Molnár, Kepler, a konvertita Jan Campanus, Westonia [Elizabeth Jane Weston], Wolf von Unverzagt tanácsos és felesége, Marguerite de Mollart), valamint a Faust-legenda szereplői, illetve a hozzájuk köthető személyek (Faust, Lucifer, Lilit, Wagner, Mefisztó).

Végző soron nem is szereplőkkel, hanem nyelvekkel, értékekkel és érvrendszerekkel dolgozik – becsempészi dialógusaikba a kétszázötven évvel Szenci Molnár után élt Madách nyelvhasználatát, sőt a tizenkilencedik század némely filozófiai problémáját és a kifejezetten mai költői képkalkotás sajátosságait is (Bedecs 2006, 95).

A mű gerincét adó középső, II. Actus lessingi–madáchi reminiscencia: Molnár álmodja Faustot, de nem mint történelmi személyt, hanem „kisemberként”, mint jogtudóst, nyomdász mesterlegényt, egyetemi tanárt, garniszálló vendégét (→ Havel, Brešan). Az álom-actusban a valóság és fikció rövid időre egybe is mosódik: „pillanatokra a két figura egybetűnik, nem lehet tudni, ki beszél” (Tőzsér 2005, 73), hogy a drámai költeményt Molnár Albert – az életrajzi tények alapján is érthető, a drámai költemény eseményei alapján is logikus – Madáchot idéző shakespeare-i szavai zárják: „Bomolj világ! – S fald fel önmagadat!” (Tőzsér 2005, 88).

A *Faustus Prágában* – hogy ne kelljen minden viszonyrendszert és identitást előlről felépíteni, indokolni, érthetővé tenni – jól ismert kultúrtörténeti háttérbe ágyazva szól az örök, hol előtérbe kerülő, hol kevésbé expliciten megmutatózó, de mindig jelen lévő aktualitásokról. A politika, a hatalom (→ Šnajder, Havel, Brešan) – a tudás legautonómbb és leginkább kritikus szellemiségű intézményében is megvetette a lábát: Campanus konvertita lesz, hogy rektor maradhasson. „Tőzsér darabjába nehézségek nélkül olvasható bele a mindenkori túlzott hatalom mindent maga alá söprő logikája” (Bedecs 2006, 96).

A *Play Faust* című drámájában (2010) Vörös István két irodalmi sablont vetít egymásra: a Faust-legendát, illetve Dürrenmatt *Play Strindbergjén* keresztül a színház a színházban teatrológiai-irodalmi toposzát. A darab ironikusként értelmezhető nyitó kérdésére – „Miért unom én a Faustot?” (Vörös 2010, 163) – válaszként főként Goethe *Faustjára* utaló, átstrukturált, az eredetit kifordí-

tó „metadialógusokat” olvashatunk, amelyekben a szerző Dürrenmatt *Play Strindberg*jéhez hasonlóan játszik a mindenki számára jól ismert témával, felmutatva annak másik oldalát, utalva a variációk lehetőségeinek szinte végtelen sorára. Vörös a dráma szereplőit (I. és II. színésznő, I. és II. színész, Bírónő, Margit, illetve Faust, Mefisztó) összevonja, egy színész több szerepet is játszik. Ahogy redukciót hajít végre Dürrenmatt Strindberg *Haláltáncához* képest a *Play Strindberg*ben, Vörös drámája is részben a Faust-történetek elemeit redukálva magában foglaló, s egyúttal ki is forgató új, ironikus-humoros Faust-variáció.³² Vörös drámája, valamint a Faust-történet klasszikus és némely újabb feldolgozásának egymáshoz való viszonyára is tökéletesen illenek Dürrenmattnak a *Play Strindberg*hez írt szerzői megjegyzései, ha Strindberg nevét a Faust-legendára cseréljük: „Átveszem Strindbergtől a történetet és a színpadi alapötletet. Strindberg irodalmi anyagát eliminálom, de színpadi víziójának közelsége a modernkéhez mérhető. [...] Strindberg párbeszédeit mintaként használom egy anti-Strindberg párbeszédhez...” (Dürrenmatt 1977, 373).

Az egzakt tudománytól a misztika, okkultizmus felé haladó íven keresztül – a főszereplő eredetileg *Az R hang viselkedése a mai magyar nyelv fonetikai állományában* címet viselő doktori disszertációja *Az ördög létének bizonyíthatósága a mai magyar nyelvhasználat alapján* címűre változik – Vörös drámájában Goethe *Faustjának* inverzét kapjuk: Faustot zárják börtönbe, Mefisztónak van elege mindenből (különösen a férfiakból), Mefisztó Margarétával köt szerződést (Bulgakov) Faust börtönből való kimenekítése érdekében stb. Az aktuális magyar valóságba transzponált Faust-feldolgozásként – vélhetően az adott fausti nyersanyag terhe miatt is – önmagát sem komolyan vevő dráma a Mefisztónak mérget adó Margaréta felmentésével, s a talán mindenkinek ismételtén újabb lehetőség(ek)et felkínáló, s ezzel együtt a Faust-legenda áthagyományozódásainak is további szabad utakat nyitó „függöny föl” szerzői instrukcióval zárul.³³

Orbán János Dénes farce-os elemekkel tarkított (→ *The life and death of Doctor Faustus made into a farce by Mr. Mountford...*; Cankar) *A magyar*

³²Vörös drámájának szerkezete, dramaturgiája hasonló Slobodan Šnajder *Hrvatski Faustjához* (lásd ott).

³³Az eddig ismerhetett részletek alapján Vöröshöz hasonló jellegű Balázs Attila *Magyar Fauszt (Az ördögi színjátékból)* című dialógusokban megírt szövege, amelyben Faust, Hatvani és Tesla egy kórházban „a város szélén, ahol megállt az idő”, együtt hánynak fittyet „a fizikai és szellemi határokra”, tárt karokkal siklanak „az újabbnál újabb tudományos, ugyanakkor misztikus, annál kevésbé politikus kalandok, felfedezések felé. (Bár a politikum se teljesen kizárt.)” http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=magyar-fauszt_3435 (2019. máj. 25.)

*Faust*ja (2016) műfaji szempontból talán a vulgárfilozófiához minden bizonynyal szándékosan közelítő vásári komédiához áll legközelebb. Fabulárisan az azonos című Jókai-elbeszélésre építő, formai szempontból Madách *Az ember tragédiájára*, valamint Goethe *Faustjára* is alludáló alkalmi darab³⁴ tréfás, de nem ironikus dialógusaival, néhol komolyabb „betéeteivel” sokszor szintén nyelvi megalapozottságú (Vörös iróniája): a nyelvhasználatot a műfajból fakadóan elsősorban a tréfa, illetve a nagyjából a XVI. századtól a mai magyar nyelvhasználatig terjedő stilisztikai jellemzők keveredése szervezi.

Hatvani sorsa Orbán darabjában új dimenziót kap: ő a faustok megszákítatlan sorában az antikrisztusi 666., a XVIII. században élt Daniel Bernoulli svájci természettudós famulusa – a sokféle faustok közül az egyetlen magyar.³⁵ Orbán Faust-történetében mintha egyfajta nemzetkarakterológia is felbukkanna: Hatvani túljár az ördög eszén (Benét), mivel az alkut ugyan megköti vele, de a lelkét nem adja el. A klasszikus Faust-feldolgozásoktól eltérően a dráma Lucifer monológiájával zárul, amelyben a Faust-variációk néhány jól ismert világ- és magyar irodalmi változatainak rövid listáját adja, és egyúttal – a Vörös István-i különféle lehetőségek széles tárháza helyett – ugyanannak a folytonosságára ígér variációkat: „Igen, az ember egyre okosabb, / [...] és ura léssen mindannak, mi fölött / most más az úr. S a túlon túl határán / én várom őt / [...] hiszen – akár a feltörekvő embert – / a Színdarab örök ötletadóját, / a Gonoszt is remények éltetik” (Orbán 2016, 112).³⁶

4.

A horvát irodalom Faust-témát feldolgozó műveinek száma szerényebb a magyarénál, bár Slobodan Šnajder a *Hrvatski Faust*hoz írt *Tko ovdje govori?* (Ki beszél itt?) című, a drámára 2005-ből visszatekintő előszavában ezt másképp látja: „Különböző módon a Faust a horvát irodalom állandóan visszatérő témája

³⁴ A darab a debreceni Csokonai Színház fennállásának százötven éves jubileumára készült.

³⁵ „Hatvani István, kit épp most temettünk, / Kelet-Közép-Európa nagy tudású / és sajátosan magyar stílű Faustja” (Orbán 2016, 111).

³⁶ Tőzsér *Faustus Prágában*ja ezzel ellentétben a halandó Molnár monológiájával fejeződik be: „Mentsük lelkünket, az egyént: magunkat, / [...] Bomolj világ, én elhagylak, bomolj: / én lelkem szigetére vonulok / hol az égből maradt még tán darab” (Tőzsér 2005, 88). Mindkét szerző – más-más módon hagy nyitva egy-egy lehetőséget: Tőzsérnél az individuum a külvilággal vívott harcába belefáradva a transzcendensbe való menekülés lehetőségét (→ Bulgakov, Brešan), Orbán Lucifere pedig az individuumot transzcendens perspektívából szemlélve a tudás és az ismeret gyarapodásának (→ Dalski, Cesarec, részben Šnajder) az újabb irodalmi nyersanyag-szolgáltatáson kívüli hiábavalóságát vetíti előre.

Držić Negromantjától kezdve Đalski *Janko Borislavić*án, Cesarec *Zlatni mladić*án keresztül [...] egészen Krleža életrajzáig *mint olyanig*” (Šnajder 2005, 17).³⁷

Marin Držić *Arkulin* című komédiája (1551 és 1554 között) – amelynek a Šnajder említette Negromant az egyik szereplője – kevésbé az okkult nekromancián, sokkal inkább a címszereplő Arkulin nevén (és személyén) keresztül érintkezik a Faust-legendával. Arkulin valószínűsíthetően annak az ördögnek a névváltozata, amelyik már Dante *Isteni színjáték*ában is feltűnik, a *Pokol* XXI. és XXII. énekében, mint Alichino; „laicizált” változata Harlequin néven válik halhatatlanná az *Angol Faust-könyv* nyomán keletkezett előadásvariációkban, amelyekben Harlequin már saját jogán, önálló individuumként, mint Faust famulusa jelenik meg. Jellemző vonásai Mefisztó, illetve időnként Faust alakváltozataiba majd az újabb Faust-feldolgozásokban – Bulgakov, Havel, Nye – olvad bele.³⁸

Ksaver Šandor Đalski *Janko Borislavić* (1887) című regénye legalább kétféle megközelítés alapján értelmezhető, s e kétfajta interpretáció a legkevésbé sem zárja ki egymást. Đalski regénye Faust-reminiszcencia: egy viszonylag erős történelmi-politikai háttérbe (→ Thomas Mann, Šnajder, Havel, Brešan) ágyazott individuum útkeresésének története. Đalski „Borislavić, s ezt a szerző is elismerte, egyfajta horvát Faust, ami az irodalmi párhuzamokat illetően igen érdekes téma lehet – de a szerző intenciója nem komparatistikai jellegű volt, hanem azt a kérdést járta körül, hogy mit tesz a horvát értelmiség az eszmék teljes összeomlásának idején”, amikor egy éjszaka alatt gyökeresen megváltozik a politikai szintér. „Az ember számára csak annyi maradt, hogy elgondolkozzon a lehetőségein, a kötelességein, hogy a sötétben eligazodjon, hogy azokon segítsen, akik még nála is kevesebbet látnak. Borislavić a horvát regényirodalom első intellektuális hőse; s éppen az ő sorsa mutat rá arra, hogy a csupasz intellektussal a helyzetet lehetetlen racionalizálni” – írja Frangeš a regényről (Frangeš 1975, 414).³⁹

³⁷ Bora Ćosić *Doktor Krleža* című „nevelődési regénye” is Šnajder véleményét látszik igazolni.

³⁸ Thomas Mann Goethe *Faustjának* keletkezéséről írva említi Goethe *Paprika Jancsi lakodalma* című, töredékben maradt bohózatát: „valamiféle sziporkázó vadzszeni-titanizmus hatja át ezt a furcsa művet, s ez [...] csupán durvább, útszélibb változata annak a mélységes elégedetlenségnek, amelyből a »Faust«-költemény táplálkozik”. Maga Goethe is bolondos mókának tekintette *Faustja* első részét (Mann 1963, 302).

³⁹ Lőkös István – aki tanulmányában szintén támaszkodik Frangeš fentebb idézett gondolatára – mindenekelőtt zsánerképként kezelve a regényt, teljesen mellőzi annak Faust-szálát: „...ha Gjalski semmi mást nem tett volna, mint hogy bemutatja kora nemesi identitásának helyzetét, mint a XIX. századi horvát társadalom meghatározó jellegzetességét, már ezzel megőrizte volna a horvátság szellemi értékének egy meghatározó szegmentumát” (Lőkös 2008, 400).

A Janko Borislavić a klasszikus Faust-történet sémáján kívül a konkrét motívumokat, elemeket és műveket tekintve minden bizonnyal csak részben közvetlen vagy tudatos módon mozgat széles spektrumú kulturális-irodalmi hétteret. Maturin *Melmothjának* több motívuma is felfedezhető Āalski regényében: Melmoth dublini hallgatóként kapja a hírt, hogy nagybátyja haldoklik, Borislavić a zágrábi „fekete iskola” (papi szeminárium) diákja – később megjárja Bécs, Jéna, Berlin, Párizs egyetemeit⁴⁰ –, amikor bátyja halálhírére hazautazik. Borislavić életében, akárcsak Melmothéban, egy okkultizmusra hajló ős (→ Āalskinál az alkímiával foglalkozó nagyapa, Kristóf [Nye Faustjának famulusa: Wagner Kristóf]) portréja játszik döntő szerepet: Maturinnál a történet kezdőpontjaként jelenik meg az eseményeket elindító festmény, Āalskinál a regény befejezésekor. Goethe *Faustján* kívül (triviális kontaktológiai példa: például mindkét műben a szerelmesek a szomszédasszony kertjében találkoznak egymással) jelen van a regényben *Az ifjú Werther szenvedései* („spleen”, öngyilkosság), de a *Wilhelm Meister* is (vándorévek, tanulóévek). A regény másik rétegében Turgenyev (*A nemesi fészek, Faust*) – és vele együtt Puskin „fordított Faustja”: *Anyeginja* – köszön vissza.

Borislavić életében az addigi minél teljesebb közvetett-teoretikus megismerés vágyát egy patakban mosdó leány látványa hirtelen és véglegesen eliminálja:

A leány, az éneklést abbahagyva, felegyenesedett a vízben. A nedves vászon a testére tapadt, [...] jól láthatóvá vált [...] a fiatal, érintetlen test, elbűvölő karja, lába... ő, az a testéhez tapadó vászon... A filozófia szinte egy csapásra nyomtalanul eltűnt – de legalábbis többé már nem gyötörték a korábbi kétségek és örök kérdések. [...] Semmi másra nem tudott gondolni, mint erre az erdőbeli jelenetre, s csak a leány után vágyakozott. Minden apró részlet, a gyönyörű leány testének minden porcikája kitörölhetetlenül az emlékezetébe vésődött (Āalski 1962, 32).

E világi mentor, vagy „felsőbb erők” nélkül Borislavić „világba vetett” alak. „Még a tiszta szerelem is csak szenvedést okoz [...]”; a szerelem a természet csapdája” (Āalski 1962, 88, 112). Így tehát a közvetlen megismeréstől remél segítséget (→ Bródy). „Az ország egyik szélétől a másikig űzte fausti természete és a belülről emésztő tűz, hogy nyomába eredjen mindannak az ezer és ezer szálnak, amelyek az élet titkos esszenciáját adják” (Āalski 1962, 131). A külső fausti attribútumokkal nem rendelkező és a szerelemtől megfosztott Borislavić

⁴⁰A kiemelten fontos inspirációt adó olvasmányait mégis egy – a katolikusnál némely szempontból tágabb és megengedőbb vallásbölcseleti orientációjú – pravoszláv teológiát hallgató barátján kersztül szerzi be: Darwint, Millt, Häckelt, Schopenhauert, Hartmannt.

az egyetlen rendelkezésére álló fausti „reminiscenciához” fordul: soha nem volt famulusa helyett alkimista Kristóf nagyapjának, illetve a sztoikus Senecának a példájához. Nagyapjáéhoz, aki, mivel aranykészítési kísérletei kudarcba fulladtak, öngyilkos lett; Senecáéhoz, aki császári parancsra felvágta az ereit. Nagyapja és Seneca sorsa – a privát és a publikus, a szabad akarat és a determináció, a választott és az adott – keveredik Borislavić félig-meddig fausti végzetében.

Agust Cesarec *Zlatni mladić i njegove žrtve* című regényében (1928) Đalski Janko Borislavićától eltérően a Faust-motívum nem tematizálódik. Az idősebb Smuđ végrendelete miatt gyűlnek össze az abból minél nagyobb részt megszerezni igyekvő család tagjai. Az összejövetelen hívatlanul megjelenik a feleség törvénytelen lányának férje, Pankrac, a (horvát) kispolgári Mefisztó. A szociálpszichológiai megalapozottságú regény eseményei leginkább az ő személye körül bontakoznak ki és nyúlnak vissza a múltba, s így szolgálnak az SZHSZ idejének negatív társadalomkritikájával. Ennek megfelelően a regény kulcsszavai kizárólag a „sátáni” oldalhoz tartoznak: amoralitás, csalás, zsarolás, prostitúció, mohóság, kapzsiság, politikai és erkölcsi megvesztegethetőség stb.,⁴¹ amelyek közül nem egy – ám döntően nem egyoldalúan – a Faust-legendák változataiban is megjelenik.

Áttételesen, eszközként (→ Turgenyev), színházi előadásként tűnik fel a regényben a Faust-legenda: nem Goethe *Faust*-ja, hanem „érzéki csábításként” (→ Bródy) Gounod operája. Cesarec tehát távolíthatná, externális vonatkozási ponttá tehetné a regényben a Faust-történetet, csak hogy minden deiktikus marad: a regény szereplői az előadás jeleneteiről közvetlenül és kizárólag saját életük eseményeire asszociálnának. Akárcsak Bulgakov moszkvai lakosai, a regény szereplői sem képesek arra – s az adott történelmi-társadalmi-politikai szituáció nem is engedi –, hogy egy átfogóbb, az egyéni érdekekből akkor és ott nem levezethető (mert a rendszerrel inkompatibilis) perspektívába helyezkedjenek (Moszkva lakosai Bulgakov regényében). A Faust-előadás szereplőire rétegződött kulturális konnotációk – elsősorban Pankrac-Mefisztó számára – semmit sem jelentenek. Faust és Bálint párbaja után egy pillanatra mintha ugyan elgondolkodott volna: „mire volt jó ez a halál? De hát milyen nevetséges! – s ugyanebben a pillanatban el is nevette magát –, még hogy ő fog valaki színpadi halála miatt szomorkodni, ő, aki a Királyt a valóságban olyan szépen a halálba segítette?” (Cesarec 1974, 191). A két világháború közti szinte kizárólag aktuális – s ezért kissé torz és szükségszerűen szűk keresztmetszetű – valóság *Az aranyifjú*-ban mindent felülír.

⁴¹Nem csoda tehát, hogy viszonylag erős Dosztojevszkij-hatás mutatható ki a műben; az orosz klasszikustól Cesarec helyenként teljes mondatokat is átemel a saját regényébe.

Míg Cesarec legjobbnak tartott regénye nem tud, illetve a szerző erős baloldali politikai elkötelezettsége miatt valószínűleg nem is akar kiszabadulni a denotáció fogságából, Slobodan Šnajder *Hrvatski Faust*a (1981 – Horvát Faust) már csak dramaturgiája miatt is elsősorban a konnotatív mezőben mozog. A dráma valós alapról indít: az usztasa vezetésű NDH-ban

1942. március 31-én mutatták be Goethe *Faust*ját a varaždini August Cesarec Színházban Afrićtyel a főszerepben. Az előadás után a színészek egy csoportja azonnal az Erdőbe menekült [partizánnak állt]. Remek előadás volt, s ami talán a legérdekesebb: a szereposztás ugyan teljesen szétesett, de az usztasák ragaszkodtak hozzá, hogy a darabot a háború végéig továbbra is játsszák (Matić 2014).

Šnajder drámájának szereplői közt megtalálhatók valós és egyúttal nevükön is nevezett személyek (Vjekoslav Afrić⁴²), valós személyként azonosított, de nevén nem nevezett (Tito Strozzi mint Segédrendező), a Faust-történet alakjai, valamint fiktív szereplők. Egy-egy szereplő a darab „színház a színházban” struktúrájából eredendően több identitás hordozója (→ Vörös); a drámában túlnyomórészt történelmi-politikai tények, események, alakok, valóságreferenciák és a Faust-történet elemei keverednek egymással egy olyan lehetséges világot hozva létre (→ Bulgakov), amely azt sugallja – ha nem állítja –, hogy a Faust-legenda alakjai(nak prototípusai) köztünk élnek, vagy mi élünk a Faust-legenda alakjai(nak prototípusai) közt.

Šnajder drámájában két szál fonódik össze: az általános aktualizálása, illetve az aktuális érvényességének kiterjesztése. Ahogy a drámához írt előszavában olvasható: „Ki fogja ma Faustot megmenteni? Ki fog ma szót emelni Margit érdekében? Miféle tudást kívánna magának ma Faust?” (Šnajder 1988, 117–118). Spenglerrel – írja –

Faust alakja a faustizmus fogalmában konceptualizálódott. [...] Most eljött a pillanat [...]: a *Horvát Faust* ki akarja rántani Faustot ebből a faustizmusból.⁴³ [...] Faust, 1981-ben, s ráadásul horvát [...] nem éppen egy romantikus lázadó szubjektum, nem éppen az Oszthatatlan (Individuum). Faust „a történelem kollektív fikcióiként” siklott ki az előadásról. [...] Nem csupán nem Individuum (Oszthatatlan), épp ellenkezőleg, ő az új lehető-

⁴²Bár név szerint majd csak az 1991-ben a drámát továbbíró *Daljnji prizori bez broja* (További számozás nélküli jelenetek) című részben.

⁴³„Faust és faustizmus: az élet fenntartása és transzcendencia. [...] Az élet önmaga fenntartása mellett dönt. *Faust elutasítja a faustizmust*” (Šnajder 2005, 35).

ségek (→ Vörös) mátrixa, s mint ilyen, a legadekvátabb történelmi példák összekapcsolásán keresztül jött létre (Šnajder 1988, 118).⁴⁴

Ivo Brešan trilógiájának (*Astaroth*, 2001; *Država Božja 2053* [Isten országa 2053], 2003; *Vražja utroba* [Ördögi benső 2053], 2004) első, legterjedelmesebb „fausti” része, az *Astaroth*, kilép a hagyományos Faust–Mefisztó keretből, s a Mefisztóénál még kevésbé körülhatárolt jogosítványokkal és attribútumokkal rendelkező Astaroth veszi át a Faust-történetek hagyományos Mefisztó-szerepét. Így strukturálisan is megváltozik a Faust–Mefisztó viszonyrendszer: a démonológia hagyománya szerint Astaroth a démonok első hierarchiájában Belzebubb és Luciferrel osztozik a pokol trónörököse szerepén; Mefisztó, aki – szintén a hagyomány szerint – a Faust-legendában jelenik meg először, a bibliai Lucifer fennhatósága alá rendelt démon. Faust alakmásának figurájában – Martin Boraséban, a Šibenik környékéről származó, a regény elején, a szerződéskötés idején rendkívül szegény kisfiúban – sem követi a hagyományos legendát: Astaroth a még gyermek (a földi hierarchiában Fausténál alacsonyabb helyet elfoglaló) Borasszal köti meg a jól ismert szerződést. „Szolgálni foglak, minden erőmmel azon leszek, hogy az összes kívánságodat teljesítsem. És, ha majd nem lesz többé semmilyen kívánságod..., vagy, ha annyira megváltoznak a körülmények, hogy már nem leszek képes minderre... te fogsz engem szolgálni” (Brešan 2001, 13). Astaroth reinkarnációkon keresztül vezeti végig Borast a közelmúlt mindennapjainak és ex-Jugoszlávia, illetve Horvátország történelmének nagyobb horderejű eseményein. Borasszal megtörténnek a dolgok, szabad választása nincsen, bár az erkölcs, illetve a szerelem nevében fokozatosan eljut a lázadásig – amit Astaroth mindannyiszor le is tör. Mihelyt Boras saját akarata nem egyezik Astarothéval, büntetése minden esetben az lesz, hogy szeretteinek még a közelébe sem mehet: Adrian Leverkühn esetének – aki még szeretni sem lehet képes – egy enyhébb (vagy súlyosabb?), a regénybeli funkcióját tekintve kommercializált variációja.⁴⁵

⁴⁴ Az éppen érvényesnek tartottal szembeni lehetőség felmutatása, kis túlzással, mára hagyomány-nal rendelkező látás- (és láttatás)móddá vált a horvát irodalomban. A „tradíciót” adó szerzők és művek közt a *Hrvatski Fauston* kívül a legfontosabbak: Bora Ćosićtól a *Családom szerepe a világforradalomban* még Jugoszlávia idejéből, Ivana Sajko: *Családom története dióhéjban – 1941-től 1991-ig és tovább*, s ide sorolható Dubravka Ugrešić emigrációs esszéinek közös, az akkori hivatalos történelemszemlélettől eltérő szemléletmódja is. A fenti alkotások közös jellemzője, hogy az örök fausti–mefisztói kérdések és kételkedés nevében lépnek fel a mindenkori hivatalos történelem- és világszemlélettel szemben (→ Bulgakov: hivatalos/nem hivatalos).

⁴⁵ Kritikus élethelyzetekben a transzcendens erők büntetésből – Držićnél Akurin fukarsága miatt, Brešannál Boras lázadása miatt – egyaránt magatehetetlen szemlélőkké változtatják a főhősöket: ►

Brešan műve a thrillerekéhez hasonló feszültségkeltő technikával dolgozik, ugyanakkor kizárólag közhelyesen univerzális – a fausti megismerés- és tudásvágyon vagy még inneni, vagy már túli – etikai kérdések állnak a középpontjában. A klasszikus Faust-történetek két alapvető befejezését tekintve az *Astaroth* a „megbocsátó típusúakhoz” tartozik, sőt, a Faust-legenda eddigi feldolgozásaiól teljesen eltérően, tesz egy lépést az eszkatológia felé: „Ami a Santini-epizódban [Boras egyik inkarnációja] egy pillanatra valósággá vált, nevezetesen, hogy a szerelem [...] le tudja győzni a rosszat, a regény legvégén a jó apoteózisává alakul át” (Visković 2003). A regény utolsó mondatai szerint: „A sötétségben hirtelen fényt pillant meg; annyira aprót, mint amikor egy csillag fénye véletlenül éppen egy keskeny résen dereng át. Valaminek lennie kell ott, gondolja, és elindul az egyetlen reményt adó pont felé” (Brešan 2001, 408).

Kiadások

A dolgozatban szereplő Faust-feldolgozások

- Balzac, Honoré de. 1956. A megbékélt Melmoth. In *Chabert ezredes*. 281–321. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Benét, Stephen Vincent. 1963. Az ördög és Daniel Webster. In *Mai amerikai elbeszélők*. 56–71. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Brešan, Ivo. 2001. *Astaroth*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Brjuszov, Valerij. 1997. *Tüzes angyal*. Budapest: Édesvíz Kiadó.
- Bródy Sándor. 1910. *Faust orvos*. Budapest: Singer és Wolfner.
- Bulgakov, Mihail. 1971. *A Mester és Margarita*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Byron, Lord. 1842. Manfred. In Petrichevich Horváth Lázár: *Byron Lord élete s munkái*. Pest: Landerer és Heckenast.
- Cankar, Ivan. 1982. Sablazan u dolini Šentflorijanskoj (Pohujšanje v dolini šentflorjanski). In *Izabrane slovenske drame*. 83–130. Zagreb: Znanje.
- Cesarac, August. 1974. *Zlatni mladić i njegove žrtve*. Zagreb: Školska knjiga.
- Držić, Marin. 1987. Arkulin. In *Djela*. 700–760. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.
- Đalski, Ksaver Šandor. 1962. Janko Borislavič. In *Janko Borislavič: Pripovijesti i lirske minijature*. Zagreb: Zora–Matica hrvatska.

- Arkulint Negroman lefagyasztja, amíg helyébe lépve feleségül veszi Ančicát, a címszereplő menyasszonyát (s így a hozományát is megszerzi); Brešannál a regény „egzegetikus” végki-fejlete előtt Borast élő fává változtatja Astaroth.

- Goethe, Johann Wolfgang. 1963. Faust. In *Válogatott művei: Drámák II.* Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Gyurkó László. 1980. *Faustus doktor boldogságos pokoljárása.* Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Havel, Vaclav. 1990. *Kísértés – Területrendezés.* Budapest: Interart.
- Heine, Heinrich; Lenau, Nikolaus. 1962. *Doktor Faust. Faust.* Budapest: Magyar Helikon.
- Irving, Washington. *The Devil And Tom Walker.*
<http://nmi.org/wp-content/uploads/2015/01/1272.pdf> (2019. máj. 12.)
- Jarry, Alfred. 2011. *A patafizikus Faustroll Doktor cselekedetei és nézetei.* Szentendre: tpm.
- Jókai Mór. 1896. A magyar Faust. In *Összes művei.* (L. kötet). 62–66. Budapest: Révai Testvérek.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 2010. D. Faust. In *Drámák.* 483–498. Budapest: Geopen Könyvkiadó.
- Madách Imre. é.n. *Az ember tragédiája.* Budapest: Magyar Népművelők Társasága.
- Mann, Thomas. 1977. *Doktor Faustus.* Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Marlowe, Christopher. 1960. *Doktor Faustus tragikus históriája.* Budapest: Magyar Helikon.
- Maturin, Charles Robert. 1984. *Melmoth the Wonderer.* Hammondswoth, Middlesex: Penguin Books.
- Mikszáth Kálmán. *A magyar ördög.* <http://mek.oszk.hu/00900/00907/html/> (2019. máj. 12.)
- Mikszáth, Kálmán. *Az ördögös professzor.* <http://mek.oszk.hu/00900/00908/html/> (2019. máj. 12.)
- Mikszáth Kálmán. *A magyar Faust.*
<http://www.mek.oszk.hu/00900/00901/html/26.htm> (2019. máj. 12.)
- Nye Robert. 1998. *Faust.* Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Orbán János Dénes. 2016. *A magyar Faust.* Sepsiszentgyörgy: ARTprinter.
- Šnajder, Slobodan. 1988. Hrvatski Faust. In *Hrvatski Faust.* 91–239. Zagreb: Cekade
- Spies János. 1960. *D. Faustus János hírhedett varázsló és fekete mágus históriája.* Budapest: Magyar Helikon.
- Stein, Gertrude. *Doctor Faustus Lights the Lights.* <https://faustuslightsthelights.files.wordpress.com/2015/07/dr-faustus.pdf> (2019. máj. 12.)
- Tőzsér Árpád. 2005. *Faustus Prágában.* Pozsony: Kalligram.
- Turgenjev, Ivan. 1963. Faust. In *Elbeszélések.* 497–534. Budapest: Magyar Helikon.
- Vörös István. 2010. Play Faust. In *Ördögszáj.* 161–196. Budapest: Napkút Kiadó.
- Zoltán Gábor. *Faust ize.* <http://ketezer.hu/2005/10/faust-ize/> ← Előző Következő → (2019. máj. 12.)

Irodalom

- Bajomi Lázár Endre. 2011. Utószó. In Alfred Jarry. *A patafizikus Faustroll Doktor cselekedetei és nézetei*. 147–168. Szentendre: tpm.
- Baron, Frank. 1986. *A Faust-monda és magyar változatai*. Budapest: MTA Irodalomtudományi Intézete (Reneszánsz-füzetek 72).
- Bedecs László. 2006. Időben és térben. *Tiszatáj* (3): 93–96.
- Dürrenmatt, Friedrich. 1977. Play Strindberg. In *Drámák 2*. 311–374. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Frangeš, Ivo. 1975. *Povijest hrvatske književnosti u sedam knjiga. Knj. 4*. 414–415. Zagreb: Liber–Mladost.
- Gergye László. 2012. *A századvégi Faust-legenda „újraírása”*. Bródy Sándor: Faust orvos. http://www.irodalomismeret.hu/files/2012_4/gergye_laszlo.pdf (2019. máj. 12.)
- Hawkes, David. 2007. *The Faust Myth*. New York: Palgrave-Macmillan https://books.google.hu/books?id=m-V8DAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=hu&source=gs_bs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (2019. máj. 12.)
- Heinrich, Gusztáv. 1914. *Faust: Irodalomtörténeti cikkek*. Budapest: Franklin Kiadó.
- Imre Lajos. 1893. A magyar Faust. *Erdélyi Múzeum*. 10. (3): 157–174.; (4): 236–253.
- Kierkegaard, Sören. 1978. *Vagy-vagy*. Budapest: Gondolat.
- Lőkös, István. 2008. Dvije dimenzije strukture Gjalskijeva romana „Janko Borislavić”. *Croatica et Slavica Iadertina* (4): 381–400.
- Lukács György. 1970. Goethe: Faust. In *Világirodalom I*. 71–166. Budapest: Gondolat.
- Machiedo, Višnja. 2005. Patafizicki Faust. In *Putovima i prečacima*. 69–103. Zagreb: Matica hrvatska.
- Mann, Thomas. 1963. Goethe „Faust”-járól. In *Válogatott tanulmányok* 297–336. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Mann, Thomas. 1961. *A Doktor Faustus keletkezése*. Budapest: Gondolat.
- Matić, Đorđe. 2014. *Nemamo ništa, ali smo kulturni*. www.vreme.com/cms/view.php?id=1250204 (2019. máj. 12.)
- Ortutay, Gyula. 1988. A Faust-monda Magyarországon. *Létünk* (2): 276–283.
- Rapacka, Joanna. 1998. Homo volans: o doktoru Faustu i Faustu Vrančiću. In *Zaljubljeni u vilu: Studije o hrvatskoj književnosti i kulturi* 127–136. Split: Književni krug.
- Ryan, Betsy Alayne. 1984. *Gertrude Stein's Theatre of the Absolute*. Ann Arbor and London: UMI Research Press (Theater and Dramatic Studies Ser., 21.)
- Serfőző László. 1974. A Mester és Margarita. *Filológiai Közöny* (1–2): 164–173.
- Šnajder, Slobodan. 1980. Tko ovdje govori? In *Hrvatski Faust*. 117–121. Zagreb: Cekade.
- Šnajder, Slobodan. 2005. Hrvatski Faust. In *Kaspariana* (29–57). Zagreb: Prometej.

- Szekeres Gyula. 2016. *Az ördögös hajdúkerületi főkapitány Péli Nagy Gábor*. <http://hajdusagimuzeum.hu/wp-content/uploads/2016/03/SZEKERES-GYULA-Az-%C3%B6rd%C3%B6ng%C5%91s-P%C3%A9li-Nagy-G%C3%A1bor-kapit%C3%A1ny.pdf> (2019. máj. 12.)
- Tolnai, Gábor. 1958. Molnár Albert éneke. In *Évek–Századok*. 111–131. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Тургенев, И. С. 1960. *Полное собрание соч. I*. Москва–Ленинград: АН СССР.
- Visković, Velimir. 2003. Povijest i etika. *Sarajevske sveske*. <http://www.sveske.ba/bs/content/povijest-i-etika> (2019. máj. 12.)
- Walkó György. 1982. *Faust és Mefisztó*. Budapest: Magvető.
- Zsirmunskij, Viktor Makszimovics. 1981. A Faust-legenda. In *Irodalom, poétika*. 275–422. Budapest: Gondolat.

FROM DIDAXIS TO ESCHATOLOGY

Background sketch for examining the transference of the Faust motif in Hungarian and Croatian literature

This philological-contactological study sets about to trace the literary versions of the Faust phenomenon. It aims at outlining a thematic, motivational and poetic network of variations of the Faust legend. It attempts to map how the Faust legend has been passed down throughout history to contemporary literary editions, first and foremost in Europe, and more particularly in Hungarian and Croatian literature.

Keywords: Faust legend, literary processing, Hungarian and Croatian literature

OD DIDAKSE DO ESHATOLOGIJE

Pozadinska skica za analizu motiva Fausta u mađarskoj i hrvatskoj literaturi

Ovaj rad pokušava da uđe u trag književnim varijacijama na temu Fausta. Skicirana je tematska, motivaciona i poetska mreža varijacija legende o Faustu. Govori i o načinu na koji se legenda o Faustu nastavljala sve do savremenih – pre svega evropskih, još bliže mađarskih i hrvatskih – književnih obrada.

Ključne reči: Faust, književne obrade, mađarska književnost, hrvatska književnost

BARCSI Tamás

Pécsi Tudományegyetem, Állam- és Jogtudományi Kar
Jogbölcséleti és Társadalomelméleti Tanszék
Pécs, Magyarország
barcsi48@gmail.com

BEVEZETÉS A KEGYETLENSÉG VILÁGÁBA

Civilizáció, felügyeleti hatalom és kegyetlenség Ottlik Géza műveiben

Introduction to the World of Cruelty
Civilisation, supervisory power and cruelty in Géza Ottlik's works

Uvod u svet svireposti
Civilizacija, nadzorna vlast i svirepost u delima Geze Otlika

A dolgozat filozófiai, etikai, szociológiai szempontból a civilizáció, a felügyeleti rend és a kegyetlenség fogalmai mentén vizsgálja Ottlik *Iskola a határon* című regényét, illetve Ottliknak a felvetett kérdésekhez kapcsolódó más írásait. A szerző áttekinti, hogy a regényben bemutatott alreáliskolában milyen hatalmi struktúra keretében valósulnak meg a kegyetlenségek, illetve részletesen foglalkozik a mű erkölcsi szemléletének sajátosságaival. A tanulmány amellet érvel, hogy Ottlik egy mikroközösség működésének bemutatásával nyilvánvalóvá teszi a civilizáció „illúzió” voltát, tehát a civilizáció morális rendjének törékenységét, és azt, hogy a civilizációs külsőségek „álcája” mögött egy kegyetlen emberi világ rejtőzhet. *Kulcsszavak:* civilizáció, felügyelet, kegyetlenség, iskola, morál

Bevezetésként

Ottlik Géza *Iskola a határon* című regénye (a továbbiakban: *Iskola*) a XX. századi magyar irodalom egyik legmeghatározóbb, sokat elemzett, hivatkozott alkotása. Írásomban a civilizáció, a felügyeleti rend és a kegyetlenség fogalmai mentén vizsgálom a regényt, illetve Ottliknak a felvetett kérdésekhez valamilyen módon kapcsolódó más írásait, főként a *Buda* bizonyos részei fontosak gondolatmenetem szempontjából. Hangsúlyozottan nem törekszem az *Iskola* teljes

elemzésére, amely egy ilyen komplex mű esetében talán nem is lehetséges, illetve Ottlik eleve problematikusnak látta egy regény kritikai vagy elméleti elemzés alapján való megközelítését.¹ Mivel a regénybeli katonaiskola (ami egy iskola és egy kaszárnya ötvözete) magán viseli a felügyeleti struktúra jellegzetességeit, ezért először a felügyeleti hatalom működésmódjáról írok röviden, majd vázlatosan kitérek a felügyeleti intézmények működésbeli torzulásainak okaira. Ezt követően áttekintem, hogy a regényben bemutatott alreáliskolában milyen hatalmi struktúra keretében valósulnak meg a különböző kegyetlenségek, és miként lehetséges az, hogy a növendékek elfogadjanak egy általuk nem-természetesnek érzett, „fordított” erkölcsi rendet. A regény erkölcsi szemléletének egy lehetséges értelmezését adom. Tanulmányom legfontosabb részeiben az *Iskola* és a *Buda* alapján amellet érvelek, hogy Ottlik egy mikroközösség működésének bemutatásával nyilvánvalóvá teszi a civilizáció „illúzió” voltát, tehát a civilizáció morális rendjének törékenységet, és azt, hogy a civilizációs külsőségek „álcája” mögött egy kegyetlen emberi világ rejtőzhet. Az *Iskolában* feltárnak a felügyeleti és a diktatórikus hatalmat ötvöző elnyomó struktúrák általános sajátosságai.

A felügyeleti hatalom működéséről

Az, hogy Nyugaton a XIX. századra a nyilvános kínhalált „felváltja” a börtönbüntetés, logikusan következik a XVII–XVIII. században létrejött *fegyelmező társadalom* működésmódjából – állítja Michel Foucault a *Felügyelet és büntetés* című könyvében. A büntetési rendszerbe is bevezetik a legkülönbözőbb intézményekben, iskolákban, kaszárnyákban, üzemekben, kórházakban már bevált felügyeleti módszereket. A fegyelmező társadalom panoptikus, amelyben *mindenki megfigyel, ellenőriz mindenkit* (Foucault 1990, 285). Foucault rámutat, hogy a felügyeleti hatalom *hasznos egyéneket gyártó „gépezetként” működik*, „sokrétű, automatikus és névtelen hatalom”, hiszen a felügyelet felülről lefelé, de alulról felfelé és oldalirányban is ható hálózatként működik, amelyben tehát a felügyelők is felügyelet alatt állnak (Foucault 1990, 241–242). Hangos és erőszakos megnyilvánulások nem szükségesek egy jól működő fegyelmi rendszerben, ahol a test feletti uralom *a hatalom mikrofizikáján*, az optika és a mechanika törvényein alapul, és a kiszámított tekintetek folyamatos mozgásának van szerepe. Az egyéneket úgy osztják el a *térben*, hogy jól megfigyelhetők legyenek, az *időbeosztást* szigorúan szabályozzák, az *elvárt*

¹ „Azt hiszem, vagy azt szeretném hinni, hogy amit igazán regénynek nevezhetünk, abba nem lehet behatolni nem-regényírói eszközökkel. Persze, neki-nekimehetünk azért kívülről” (Ottlik 1980).

mozdulatokat, feladatokat a képzés időszakában gyakorlással kényszerítik rá a testre (a vizsgának meghatározó szerepe lesz), a rendelkezésre álló erőket pedig úgy kombinálják, hogy a leghatékonyabb gépezet jöjjön létre. Ehhez tehetjük hozzá, hogy napjainkban számos felügyeleti intézményben a technikai eszközök (kamerák, számítógépes programok, az egyén által használt „okos eszközök”) meghatározó szerepet játszanak a fegyelem fenntartásában.²

Ahogy Elias (2004), vagy újabban Pinker (2018) rámutat, az erőszak társadalmi visszaszorulása civilizációs jellegzetesség, és például a börtön mint felügyeleti hatalmat működtető intézmény elterjedését is értelmezhetjük az erőszak szerepének csökkenését eredményező civilizációs folyamat részeként. De vajon a felügyeleti intézmények valóban erőszakmentesek? Ez így biztosan nem állítható, a fizikai agresszióknak egy modern börtönben, kaszárnnyában, de még az iskolában is sokáig megvolt a kiegészítő fegyelmező szerepe. Továbbá, ha egy adott intézményben nem jellemző a fizikai agresszió alkalmazása, attól még jelen lehetnek más erőszakformák, hiszen a tapasztalatok szerint még napjainkban is – sokszor a legcivilizáltabbnak tartott intézményekben – használnak pszichikai erőszakot annak érdekében, hogy az adott rendet senki ne kérdőjelezze meg. Ilyen erőszakot alkalmazhatnak például egy cégnél a termelékenység fokozása érdekében. A hierarchikus struktúrákban az egyén lehet az agresszió elszenvedője és alkalmazója is egyúttal. Ha a strukturális erőszak fogalmát használjuk, akkor azt mondhatjuk, hogy a felügyeleti rend „ideális” működése esetén is erőszakos, hiszen a testek hasznos testként való elrendezése eleve valamiféle erőszakot feltételez, még akkor is, ha az egyén maga is normálisnak találja az őt többé vagy kevésbé kihasználó működésmódot.

A kegyetlenné vált civilizált intézmények és a kegyetlenség államainak erőszakterei

A kegyetlenné vált civilizált intézmények esetében arról van szó, hogy egy, az alapvető civilizációs morális normákkal összeegyeztethető célból létrehozott szervezet olyan módon működik, amely ellentétes ezekkel a normákkal. A kegyetlenség államainak intézményi erőszaktereit (pl. a koncentrációs táborokat) eleve kegyetlen, az alapvető civilizációs normákkal összeegyeztethetetlen célból hozzák létre.

² Részletesebben erről: Foucault 1990, 185–232, továbbá: A fegyelem olyan individualitást hoz létre, amely négy jellemvonással rendelkezik: cellás, organikus, keletkezéstörténeti és kombinatorikus, ennek elérése érdekében pedig négy fő technikát indít be: táblókat állít össze, manővereket ír elő, gyakorlatokat szab ki, „taktikákat” vezet be (Foucault 1990, 225).

a) Ha egy intézményben komolyan veszik a legalapvetőbb erkölcsi normákat, akkor az elfogadhatatlan sérelemokozásokra az intézmény rendjétől idegen *deformitásokként tekintenek, amelyek ellen folyamatosan, többkevesebb sikerrel küzdenek* is. A legjobb esetben a hierarchia bármely fokán álló egyénnek megvan a lehetősége a kegyetlenségek elleni küzdelemre. Persze az elvi lehetőség sokszor nem jelenti azt, hogy élnek is ezzel, még azokban az intézményekben sem, amelyekben ténylegesen megpróbálják felszámolni az erőszakot (sok esetben ma is csak a fizikai erőszak – ritkábban a súlyos és gyakori pszichikai erőszak – elleni fellépésre van csak valódi lehetőség). Elképzelhető azonban, hogy az intézményben nem deformitásként, hanem *normalitásként kezelik az elfogadhatatlan sérelemokozást*. Ebben az esetben *a civilizált működésmód álcájában a legalapvetőbb civilizációs normákat sértő módon folyik a tevékenység*. Ennek különböző okai lehetnek, többek között a következők:

- Elképzelhető, hogy azért van jelen az elfogadhatatlan sérelemokozás, mert a felelős vezető(k)nek vagy a problematikus működésmódokat érzékelő más egyéneknek *nincsenek megfelelő eszközeik* ezek teljes felszámolására és *belenyugszanak a fennálló helyzetbe* (pl. a börtönökben a rabok egymással szemben elkövetett kegyetlenségeibe).
- De az is lehet, hogy az intézmény vezetői úgy vélik, hogy *a kegyetlenség bizonyos mértékű jelenléte hasznos, amíg elősegíti az intézmény céljának megvalósulását*. Így gondolkodhatnak azok, akik szerint elfogadható a börtönökben az elítélteket félelemben tartó, valamelyest korlátozott többleterőszak („a rabok megérdemlik, hogy bűnhődjenek”), vagy az iskolában a fegyelmezés érdekében megvalósított, hivatalosan nem támogatott, de eltúrt tanári pszichikai és fizikai erőszak („így legalább rend van az osztálytermekben”). Foucault is ír a börtönökben az elítélteket sújtó többletbüntetésről.
- A legrosszabb esetben egyes emberek érdekérvényesítési okokból és/vagy a kegyetlenség élvezete miatt *a kegyetlenség rendjét* alakítják ki az adott intézményben. Ekkor már nem a Foucault által leírt hatalom mikrofizikája érvényesül, még ha a felügyeleti struktúra számos jellegzetessége megtalálható is, hanem egy domináns csoport befolyása érvényesül, esetleg hatalmi klikkek harcolnak egymással. A fizikai és/vagy a pszichikai erőszak általánossá, kiterjedtté válik. Az adott rendet alkotók tisztában vannak azzal, hogy az alapvető morális

normákkal, a jogszabályokkal, az intézmény hivatalos szabályaival ugyan nyilvánvalóan összeegyeztethetetlen az általuk gyakorolt vagy eltúrt kegyetlenség, mégis normális jelenségnek tekintik a kegyetlenség jelenlétét. Ez arra vezethető vissza, hogy a kegyetlenkedők, a kegyetlenséget támogatók vagy azt tétlenül szemlélők és a kegyetlenség áldozatai – persze a négy csoport nem különböztethető meg mereven, mert az egyén akár több csoportba is beletartozhat, pl. a néző, vagy a hatalmi klikk tagjaként kegyetlenkedő is bármikor áldozattá válhat – elfogadják, hogy az erősebb joga felülírja a hivatalos szabályokat, illetve úgy vélik, hogy a fennálló hatalmi rend megváltoztathatatlan, így az erők erőszakos érdekérvényesítési törekvései, vagy pusztán a kegyetlenség öröméért megvalósított tettei nem ütköznek ellenállásba.

- b) Ha a felügyeleti intézményben eluralkodik a kegyetlenség, akkor az intézmény eredeti célja, rendeltetése nem érvényesülhet. Azonban a civilizált, demokratikus társadalomban az intézmények ki vannak téve külső ellenőrzésnek, így a különböző mértékben jelen lévő kegyetlenségek – például azok nyilvánosságra kerülésével – visszaszoríthatók, még a kegyetlenség rendjévé vált szervezet is újjáalakítható eredeti célkitűzésének megfelelően. A *kegyetlenség intézményeit* azonban a terrort, erőszakot alkalmazó államokban *eleve a kegyetlenség gyakorlása céljából hozzák létre, a felügyeleti struktúra bizonyos elemeit csupán felhasználják* a cél megvalósítása érdekében. Ide tartoznak a munkatáborok, koncentrációs táborok. A legkegyetlenebb intézmény persze a náci megsemmisítő tábor volt, ahol a munkaképtelennek minősített, vagy eleve elpusztításra odaszállított embereket tömegével gázosították és égették el. Ezeket az intézményeket megjavítani nem, csak felszámolni lehet, a fenntartó állam szétesése, vagy radikális belső átalakulását követően.

A kegyetlenné vált felügyeleti rend Ottlik műveiben

Fordított erkölcs: a nem-természetes természetessége

Az *Iskolában* a határ menti katonai alreál második évfolyamába felvételt nyert új növendékek, köztük Both Benedek és Medve Gábor egy olyan világba kerülnek, amelyben az általuk természetesnek tartott erkölcsi normák, emberi viszonyrendszerek értelmüket veszítik, amelyben *a számukra nem-természetes kell természetesként elfogadniuk*. A társadalom felsőbb rétegeiből érkező,

keresztény nevelést kapott újoncok által természetesnek tartott erkölcsi rend szerint értéket jelent például a barátokhoz való hűség, nem elfogadható mások tulajdonának ellopása vagy erőszakos elvétele, a gyengébb megvédelmezése dicsérendő, kihasználása elítélendő cselekedet.³ Ez nem azt jelenti, hogy ők a korábbi életük során mindig a civilizált társadalmi rendben alapvetőnek számító erkölcsi elvárásoknak és a keresztény etikának megfelelően cselekedtek, de ha nem, akkor tisztában voltak azzal, hogy rosszat tettek. A katonaiskolába járó gyerekeknek azonban *az erősebb jogából adódó igazságtalan cselekedetek elviselése, elnézése a természetes*: mindenki eltűri, hogy Merényiék megverik és megalázzák azt, akit valamiért éppen kipécézték, hogy ellopják, vagy erőszakkal elveszik más holmiját, ételét.⁴ A gyerekek tudják, hogy jobb, ha nem védekeznek, amikor megtámadják őket, Merényi parancsszavára leeresztik a kezüket, türik a pofonokat, így előbb vége lesz a zaklatásuknak, mint ha ellenállást mutatnának (Ottlik 1995, 166). Ha baj van, a barátok sem állnak ki egymásért, a kinti világban kötött barátságok pedig a katonaiskolában nem érvényesek: az újonc Bébét korábbi barátja, Halász Péter semmibe veszi (Ottlik 1995, 45, 80).

*A kegyetlenség szintjei: a szigorú felügyeleti rend,
Schulze többletkegyetlensége és a diákklikk terroruralma*

A katonaiskolában a növendékeket egy gépezet jól funkcionáló alkatrészeivé akarják nevelni, ezért *szinte folyamatosan ellenőrzés alatt tartják őket*, „nevelőik” még azt is meghatározzák, hogy miként kell elrendezniük a holmijukat a szekrényükben (Ottlik 1995, 59). A felügyeletet gyakorló altisztek és tisztek a rend fenntartásának fő biztosítékát *a büntetésben* és nem a jutalmazásban, az elismerésben látják: „A büntetéseket vaktában kaptuk, hol az egyikünk, hol a másikunk, mindenféle apróságért, amilyent százat követtünk el napjában valamennyien. A követelményeket úgy szabták meg, hogy soha senki ne lehessen ártatlan” (Ottlik 1995, 163). A diákok személye, formálódó személyisége, egyéni tehetsége egyáltalán nem számít ebben a rendszerben, amelyben a *többletkegyetlenség* is jelen van: a szadista Schulze altiszt az iskola egyébként is szigo-

³ Az újoncok kezdetben az általuk természetesnek tartott magatartást tanúsítják: feleselnek a parancsolgató negyedévessel, Medve és Czákó szembefordul az Eynattent megpofozó Merényivel, Bébé kifejezi a Schulzéval kapcsolatos ellenszenvét Szeredy és mások előtt, illetve a régi barátság hangján szól Halász Péterhez (Ottlik 1995, 21–23, 45, 58–60, 65–67, 80).

⁴ Lásd Ottlik 1995, 46, 52, 217, 314.

rú szabályain felül olyan elvárásokat támaszt, amelyeket nem lehet teljesíteni, a gyengébb, vagy valamiért a figyelmét felkeltő növendékeket megalázza.⁵ A gyerekekben félelmet és bizonytalanságérzést keltő Schulze, annak ellenére, hogy fizikailag nem bánt senkit, sokkal kegyetlenebb, mint a nem gonosz, de indulatos Bognár, aki olykor enyhébb fizikai erőszakot is alkalmaz a növendékekkel szemben. Bognárnak messze nincs akkora tekintélye a diákok előtt, mint Schulzénak: „Bognárt lehetett szidni, de Schulze fölötte állt személyes érzelmeinknek. Nevetséges és fölösleges lett volna gyűlölni” (Ottlik 1995, 111). Schulze a felügyeleti rend lényegét testesíti meg: a katonaiskola szabályszerű működési rendjének kegyetlensége az *elszemélytelenítésben* áll, a növendékeknek meg kell tanulniuk, hogy egyéni jól-létük nem számít, vágyaik, érzéseik, gondolataik irrelevánsak. Schulze a diákok felett uralkodó embertelen struktúra megszemélyesítője, aki a többletkegyetlenség alkalmazásával azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy *az erősebb joga a felügyeleti rendszerben is érvényesül*: ugyan Schulzénak is parancsolnak, ő szintén csak egy alkatrész a gépezetben, de a diákokkal szembeni sok esetben indokolatlan viselkedését felettesei nem kifogásolják.⁶ Egy ideálisan működő fegyelmi rendben a beosztottaknak is vannak eszközeik a felettük álló személy szabálytalanságainak jelzésére: a diákoknak erre az elvi lehetőségük ugyan megvan, de nem használják, mert tudják, hogy úgysem érnének el vele semmit, még valamely társuk által elkövetett kegyetlenség jelzése is értelmetlen a felügyeleti rend hivatalos eljárási útján keresztül (lásd az Öttevényi-ügyet).

A regényben bemutatott iskolát a fent, a 2. fejezet a) pontjában leírt harmadik kategóriába sorolhatjuk, tehát a *kegyetlenség rendjének* tekinthetjük. Itt nem csak az a probléma, hogy az iskola vezetői elnézik Schulze felügyelő (és a hozzá hasonló) többletkegyetlenségét, mivel a félelemben tartott növendékek kevésbé hajlamosak a rendbontásra. Ebben az intézményben *eltűrik*, sőt olykor még *támogatják* is a növendékek többségét *terrorizáló klikk* működését (a műben Merényiék tevékenységét ismerhetjük meg, de egy, a regénybelihez hasonló iskolában – a legrosszabb esetben – akár minden évfolyamban kialakulhatnak elnyomó klikkek). Az évismétlő Merényi a klikk feje, a belső köréhez

⁵ Schulze módszere: „általában, ha bármi történt, jó, rossz vagy semleges dolog, azt mindig megtorlás követte” (Ottlik 1995, 183).

⁶ Schulze olykor nem úgy cselekszik, ahogy azt elvárnák tőle, pl. Medvének elhiszi, hogy nem ő törte be a folyosói ablakot, pedig más esetekben az ennél egyértelműbb helyzeteket is arra használja fel, hogy megbüntesse, megalázza a növendékeket (Ottlik 1995, 196–197). Medve tudja, hogy itt egy önkényúr hatalmának fitogtatásáról van szó: ha Schulzének ahhoz van kedve, akkor váratlan gesztusokat gyakorol.

öt fiú tartozik (a gátlástalan Varjú talán a legbefolyásosabb, de ide sorolhatjuk Burgert, Homolát, Mufit, Gerebent). A külső kört, a „talpnyalókat” heten-nyolcan alkotják (pl. Halász Péter, Inkey, Matej, Kmetty, Kappéter, Kalugyerszky, Laczkovics Józsi, illetve akár Szabó Gerzson is ide sorolható), ezután következik a hierarchiában a többi növendék. Köztük szintén vannak különbségek, például egyeseket Merényiék maguk közé hívnak (de csak addig, amíg szükségük van az illetőre). Legalul a „szenteskedő” Tóth Tibor, illetve a két gyámoltalan: Orbán Elemér és Zámencsik Béla helyezkedik el. Pontosabban a mindenkori újoncok, az évfolyamhoz később csatlakozók kerülnek a hierarchia legalsó fokára, de innen feljebb lehet kerülni, csak éppen Orbánnak és Tóthnak ez nem sikerül. Különleges helyzete van az osztályelső Drághnak, aki nem tartozik Merényiék köréhez, de bizonyos tekintélyt azért élvez, őt a klikk sosem bántja, igaz, hogy ő sem lép fel velük szemben.⁷ A hivatalos hierarchia, különösen Schulze, összejátszik Merényiékkel⁸: ez is azt mutatja, hogy a felügyelettel megfér a folyamatos harcra való kényszerítés, az erősebb jogának érvényesítése. A Schulze helyett érkező Balabán nem kegyetlen, de gyengekező ember, aki nem mer szembeszállni Merényiékkel.⁹ Amikor *gyengül a hivatalos ellenőrzés*, a diákok a sok szempontból kegyetlen *felügyeleti rendnél jóval kegyetlenebb világba kerülnek* (pl. órák közti szünetben – ez az évfolyamból leginkább a Merényiékkel egy osztályba járókat érinti –, vagy takaródó előtt), ahol állandó veszélynek vannak kitéve, bármikor megalázhathják, megverhetik őket. Merényi és klikkje egy olyan állapotot tartanak fenn, amelyben *mindenkinek küzdenie kell a „túlélésért”*. Merényin kívül mindenki veszélyben van, még a belső kör tagjai is (hiába érzik magukat biztonságban), lásd Mufi bukását. A küzdelem Merényi és a belső körébe tartozók *kegyének elnyeréséért és kegyetlenkedéseik elkerüléséért* folyik. A szenvedésük minimalizálása érdekében a növendékek különböző *taktikákat, viselkedésmódokat* alkalmaznak: kerülni a feltűnést, semmi olyasmit nem tenni, ami Merényi és klikkje rosszallását kivívhatná, igazodni a kimondott és ki nem mondott elvárásokhoz, eltűnni az igazságtalanságokat, közömbösen figyelni a másik megalázását, vagy csatlakozni a kegyetlenkedők-höz, a Merényiék iránti lojalitást kifejezendő. Egyenlő esélyekkel megvívott test-test elleni küzdelemre nincs lehetőség, csak a pofonok, vagy a büntetésként alkalmazott „pokrócozás” elszenvedésére. A „párbajt” is úgy rendezik meg, hogy

⁷ A diák-hierarchiáról lásd: Ottlik 1995, 112, 280.

⁸ „Merényiék pedig a kegyencei voltak Schulzénak, a segédei és helyettesei” (Ottlik 1995, 111).

⁹ „Azt is megértette, hogy ő nem kukoricázhat Merényivel, hanem fordítva, ki van szolgáltatva a jóindulatának” (Ottlik 1995, 313).

a hatalmi klikk által vesztesnek kijelölt résztvevő képtelen legyen normálisan harcolni (Ottlik 1995, 150). A kegyvesztetté váló Mufi helyzetét rontja, hogy – mivel Merényiék belső köréhez tartozva biztonságban érezte magát –, nem tanulta meg azokat a viselkedésmódokat, amelyeket a többiek alkalmaznak a „túlélésük” érdekében.¹⁰ Merényiék váratlanul csapnak le hol az egyik, hol a másik társukra, ilyen módon *félelemben tartják* az évfolyamot.¹¹ A katonaiskolákban általában a bajtársiasság, a bátorság, a hősieles küzdelem értékvoltát hirdetik, a növendékeknek azonban meg kell érteniük, hogy abban a miliőben, amelyben élnek, *a gyáva alkalmazkodás, az erősebb jogának elismerése minősül értéknek*. A hivatalos hierarchia kialakításában sok – részben értéktartalmú – szempont játszhat szerepet: életkor (a negyedévesek feljebbvalói az elsőéveseknek), iskolázottság, teljesítmény, rátermettség (a katonák rendfokozatának, beosztásának meghatározásakor ezeket figyelembe veszik). A hivatalos hierarchia támogatását élvező *nem hivatalos hierarchiában* viszont a fizikai erő, *de főképp a morális gátlástalanság* (a fizikailag gyenge Varjú ezért tartozhat Merényiék csapatába, de Merényi sem a legerősebb fiú az évfolyamban, vannak nála pl. sokkal jobb súlylökők [Ottlik 1995, 327]) azok a tulajdonságok, amelyek meghatározó szerephez juttathatnak és ott tarthatnak valakit.

Miként értelmezhetők az *Iskolában* bemutatott diákcsoportban tapasztalható működésmódok? Egy olyan mikrovilág alakul ki – egy felügyeleti intézmény keretei között, köszönhetően a felügyelők közönyének vagy támogatásának –, amely valamiképpen a Thomas Hobbes által a *Leviatánban* leírt természeti állapotnak feleltethető meg, ahol mindenki „háborút” folytat mindenkiel szemben? Nem igazán jó ez az analógia, mert a növendékek ugyan küzdelmet folytatnak a „túlélésért”, de *nincs szó arról, hogy mindenki háborúban állna mindenkiel*, a diákok – ahogy erről szó volt – az uralkodó klikk jóindulatának elnyeréséért, illetve kegyetlenkedésének elkerüléséért küzdenek. Hobbes a viszálykodásnak az emberi természetben megtalálható három fő okáról ír, *a versengésről, a bizalmatlanságról és a dicsvágyról*: „Az első arra indítja az

¹⁰ „Nem ismerte az óvatosságot. Soha nem volt rá szükségük, nekik ötüknék” (Ottlik 1995, 280). Mufinak nincsenek megfelelő eszközei a küzdelemhez, ezért egymás után rossz döntéseket hoz, nekimegy a Merényi bizalmát élvező Varjúnak, aki aztán egy előkészített párbajban legyőzi őt (Ottlik 1995, 290–291).

¹¹ Bébé tudja, hogy egyszer rá is sor kerül: „Tudtam mindig, hogy egyszer be fog következni ez a pillanat. Tulajdonképpen erre vártam az idők kezdetétől. Most mégis készületlenül ért. Éreztem már régen, hogy nagyon elbízom magam” (Ottlik 1995, 299). „Nem tudtam pontosan, hogy mi vár rám. Ötvenévi sorsa vagy csupán Mufié – vagy mind a kettő –, vagy még rosszabb?” (Ottlik 1995, 300).

embert, hogy nyereségért, a második, hogy biztonságért, a harmadik pedig, hogy hírnévért törjön rá másokra” (Hobbes 1999, 168). Egyszerűen szólva az ember javak megszerzéséért, azok megvédelmezéséért, illetve az őt vagy a neki fontos másokat (és közösségeket) ért lebecsülésért, sértésért alkalmaz erőszakot. Az évfolyamban mindezekért azonban általában csak az uralkodó klikk tagjai (esetleg a külső kör tagjai Merényi jóváhagyásával) léphetnek fel a többiekkel szemben. A hatalmat gyakorlók és talpnyalók közé nem tartozó növendékek csak azokat a javakat tarthatják vagy szerezhetik meg, amelyekre Merényiék nem tartanak igényt, javaiknak a klikkel szembeni direkt megvédelmezésére, vagy az őket, a klikk részéről ért sértés, megalázás megtorlására, nemtetszésük komolyan vehető kifejezésére nem is gondolnak (esetleg az újoncok, akik még nem látják át a viszonyokat, vagy az olyan lázadók, mint Ötvenyi). A növendékek stratégiája ugyan arra irányul, hogy ezeket az eseteket (javaik elvétele, megalázásuk a klikk által) nyílt szembefordulás nélkül elkerüljék, de a rendszer logikájából adódóan előbb-utóbb mégis rájuk kerül a sor. A legtöbb, amit a növendékek megtehetnek, hogy „időnként”, inkább csak játékos évdésként, nem komoly szembefordulásként jelzik „elméleti” egyenjogúságukat.¹² Az „átlagos” növendékeknek sem ajánlatos komolyan szembefordulniuk egymással, mert ezzel csak felhívják magukra a figyelmet, esetleg a szintén évdésnek számító ülepen rúgásokat engedhetik meg maguknak, vagy a leggyengébbeket, a diák-hierarchiában legalul lévőket piszkálhatják, ezzel Merényiék szórakoztatását is biztosítva (Ottlik 1995, 152–154). Eltér az adott szituáció a Hobbes-féle természeti állapottól abban is, hogy itt a klikktagok kegyetlen tetteit sok esetben nem (vagy nem csupán) az egoista önérdékkövetés, hanem a *kegyetlenség élvezete* motiválja, az ilyen gonoszság Hobbes antropológiájából hiányzik (vö. Orthmayr 2013, 9). Ugyanakkor Ottliknál az önérdékkövetés (a klikkhez és a talpnyalókhoz nem tartozó növendékeknél ez alatt az „észrevétlenséget”, a fizikai fájdalom és a megalázás elkerülését értve) feladásának kivételes példáit is megtaláljuk, és kialakulnak barátságok, vagy ahhoz hasonló kapcsolatok. Meghatározó különbség továbbá, hogy amíg a természeti állapotban nincs közhatalom, addig itt Merényiék egy kifinomult hatalmi technikákkal jellemezhető, kifejezetten az állam által fenntartott intézmény *hivatalos hatalmi struktúrája mellett alakítanak ki egy despotikus hatalmat*, amely erejét annak köszönheti, hogy a hivatalos hierarchia nem tesz

¹² „Egy-egy mozdulattal, nevetéssel, visszafeleléssel, még ha kockázatos is volt, többé-kevésbé mindenki jelezte időnként ezt az elméleti függetlenségét és egyenjogúságát; talán az egy Zámencsik kivételével” (Ottlik 1995, 135).

semmit klikkjük felszámolása érdekében, illetve Schulze – aki ugyan szintén elnyomó módon viszonyul az évfolyamhoz, de helyzeténél fogva egy határt azért nem léphet át a növendékekkel szemben – kifejezetten támogatja őket. A diákokon uralkodó diktatórikus hatalom a hobbesi instituált, társadalmi szerződéssel létrehozott állammal sem állítható párhuzamba, ebben az uralkodó (egy személy vagy egy gyülekezet) ugyan korlátlan hatalmat gyakorol az alattvalók felett, de hatalmát a béke, a nyugalom biztosítására kell felhasználnia (Hobbes 1999, 208–209).¹³ Merényiék a *teljes bizonytalanság állapotát tartják fenn*, az iskolát erőszakterrre változtatják: a növendékek tisztában vannak vele, hogy a felügyelet lazulásának vagy időleges szünetelésének időszakaiban bármi megtörténhet velük. Azt is mondhatjuk, hogy az, ami itt mikroközösségi szinten kialakul, sok tekintetben hasonló például a sztálini államhoz. Jörg Baberowski történész a sztálini államot gyenge államként írja le, amely hatalmát a legdurvább erőszakos cselekményekkel tartotta fenn – a legnagyobb terror 1936 és 1938 között volt a Szovjetunióban –, és ahol az emberek rettegetek és engedelmeskedtek, ahol a „bizonytalanság életformává vált” (Baberowski 2015, 23–24, 209–218).¹⁴ Hasonló rendszer alakult ki Magyarországon a Rákosi-korszak alatt, ezt Ottlik is átélte, de ha rajta is hagyta a nyomát az 1959-ben megjelent *Iskola* világképén ez az időszak, a regény első változatának tekinthető, csak Ottlik halála után publikált *Továbbélőkben* (Ottlik a kéziratot visszavette a kiadótól az 1940-es évek végén) már megtalálható az *Iskola* hatalmi struktúrája: a felügyeleti hatalom, Schulze és a diákklikk kegyetlensége, illetve a megfélemlített növendékeknek a fennálló rendhez való alkalmazkodása (Ottlik 1999).¹⁵ Persze a náci vagy a nyilas állam is eszünkbe juthat a regény kapcsán, ahogy a náci koncentrációs táborok világa is.¹⁶ Ottlik *Iskolája* azonban nem valamely elnyomó állam működésmódját mutatja be egy katonaiskola belső

¹³ Az egyének egy jogukról, az életük védelmének jogáról nem mondanak le: „Az olyan megállapodás, amely szerint nem védem meg magamat erőszakkal az erőszak ellenében, mindenkor érvénytelen” (Hobbes 1999, 179).

¹⁴ „A gyanúsítások alól senki sem tudta tisztázni magát, ezért aztán a rendkívüli állapotban engedelmisséget virágozt a rettegés: a megfélemlítettek és terrorizáltak engedelmissége volt ez, azoké, akik maguk is tettesekké lettek, csak hogy ne váljanak áldozatokká” (Baberowski 2015, 217).

¹⁵ Természetesen számos lényeges eltérést is találhatunk a két mű között, lásd erről: N. Pál 2000, 101–109.

¹⁶ Ugyanakkor a náci koncentrációs táborokban a hivatalos hierarchia kifejezetten támaszkodott az általuk kijelölt fogolyfunkcionáriusokra, köztük a kápókra a kegyetlen rend fenntartásában, továbbá a táborokban a foglyok között kialakult viszonyokról már inkább mondhatjuk, hogy bizonyos értelemben mindenki „háborúban állt” mindenkivel.

világának leírásán keresztül, inkább azt mondhatjuk, hogy Ottlik művében *feltárja a felügyeleti és diktatórikus hatalmat ötvöző elnyomó struktúráknak* azokat a *lényegi jellemzőit*, amelyek – a számos nyilvánvaló különbség mellett – egy kegyetlenné vált iskolában ugyanúgy megtalálhatók, mint egy kegyetlen államban, vagy annak egy kegyetlen intézményében. Ezért talán ebben a vonatkozásban kevésbé „történelemfilozófiai tapasztalatokról” kell beszélnünk, inkább arról, hogy a regény a (felügyeleti technikákat is felhasználó, a civilizáltság „álcáját” magára öltő) *kegyetlen rend természetének és az ilyen rendben tanúsított emberi magatartásmódok tapasztalatát* hordozza.¹⁷

A kegyetlenség modern államainak létrejöttéhez komplex társadalmi folyamatok vezettek, de a regénybeli alreáliskolához hasonló intézmények és a kegyetlenség modern államai bizonyos értelemben hasonlóan működnek. Közös jellemzők például: az adott rend megkérdőjelezhetetlensége; a rendhez való hűség a legfontosabb erény; a lázadókat semlegesítik részben koncepciók eljárások során (a különbség az, hogy a lázadások kezelése a civilizált keretekben működő kegyetlenné vált intézményekben nem jár az ellenszegülők fizikai megsemmisítésével). Ahogy az ilyen intézményekben a legtöbben csupán alkalmazkodnak a kialakult rendhez, úgy a kegyetlenség modern államaiban *a többség csupán igazodik a kegyetlen rendhez* leginkább félelemből, esetleg karriervágyból vagy ideológiai okok miatt. Azt is mondhatnánk, hogy aki egy, az Ottlik-regényben leírt iskolához hasonló intézetben volt gyerek a húszas években, bevezetést kapott a kegyetlen államok, illetve a koncentrációs táborok világába. Ha valakit ilyen előélettel mondjuk egy koncentrációs táborba deportáltak, nem lepődhetett meg az ottani működésmódokon, még ha a korábban megtapasztalt kegyetlenség radikálisabb változatával kellett is szembenéznie. A Merényihez hasonló hidegvérű erőszaktevőket – persze egyáltalán nem biztos, hogy egy különösen kegyetlen tizenéves gyerekből kegyetlen felnőtt válik, de az is lehet, hogy a durva, közvetlen erőszakosságot felváltja valamilyen jobban „tolerált” kegyetlenség – jól tudták használni a kegyetlenség államaiban. Az alábbi részletben mintha egy nyilas, vagy egy ÁVH-s tettének leírását olvasnánk:

¹⁷N. Pál József úgy látja: „az *Iskola* világképe történelemfilozófiai tapasztalatokat is hordoz, mégpedig ízig-vérig magyar bázison” (N. Pál 2000, 108). A szerző és néhány más elemző kifejezetten a nemzeti történelmi tapasztalatok megfogalmazásaként is értelmezi a regényt (haza versus elnyomó hatalmak), a „nemzeti” utalásoknak, a vereség értékéről megfogalmazottaknak nagy jelentőséget tulajdonítva. Lásd még: Horkay Hörcher 2010, 85–113. Hörcher a kegyelem és a nemzeti történelem összefüggéseit elemzi Ottliknál, és kitér többek között Szt. Ágoston kegyelem- és emlékezetfilozófiájának bizonyos vonatkozásaira.

Merényi összehúzott szemmel, merev arccal nézte áldozatát, mint egy tárgyat, amely a saját tulajdona. Halk, lefojtott hangon szólt rá néha:

– Ereszd le a kezed.

Aztán csattant élesen a tenyere. Váratlanul kétszer is egymás után. [...]

Merényi jéghideg arca csak egy másodpercre mozdult meg, amikor csavart egyet az orrán, száján (Ottlik 1995, 166).

A regénybeli történetek azt sugallják, hogy még a legerősebbnek tűnő hatalom is, akár teljesen váratlanul, megszűnik egyszer. Az *Iskolában* Merényiék hatalmának felszámolásához külső beavatkozás szükséges, mivel az összeesküvés gondolatát senki nem veszi komolyan, illetve arra nincs esély, hogy a hivatalos hierarchiából valaki véget vessen a klikk uralmának. A katonaiskola azonban meglehetősen zárt világ, és a növendékek sem beszélnek a „civileknek” arról, amit ott átélnek. Az „árulóvá” váló Tóth Tibor megtalálja a megfelelő személyt a klikk felszámolásához: Hanák főtisztelendő az iskolában lakik, de mégis valamiképpen kívülről, hajlandó beavatkozni a diákok belügyeibe, és elég befolyása van ahhoz, hogy cselekedni tudjon. Merényiék távozásával véget ér a terror, Medvéék megakadályozzák az iskola befejezéséig hátralévő kevés időben a további kegyetlenkedéseket.

A civilizáció mint illúzió

Az *Iskolában* tehát egy olyan rend tárul fel, amelyben az alapvető morális normák figyelmen kívül hagyása a természetes. A növendékek, sok esetben – bár teljesen egyértelmű számukra, hogy az adott helyzetben mi a helyes magatartás, mégis – a rosszat választják, vagy hagyják, hogy mások rosszat tegyenek. A hatalmi klikk esetében az előnyökhöz jutás, vagy éppen a kegyetlenség öröme, a többiek esetében pedig leginkább a Merényiék büntetésétől való félelem felülírja az erkölcsi normákat. A nem a klikkhez tartozó, tehát alapvetően szabálykövető növendékekben kialakulhat a *kettős erkölcsi szemlélet*, amely hozzásegíti őket ahhoz, hogy a nem-természetest természetesként fogadják el: a „civil világban” és az „iskolában” különböző normák érvényesek. Az iskolában egy általánosan elismert, „belsővé vált” norma van, ez pedig az *árulás tilalma* (árulás alatt itt az árulkodást, tehát a visszaélések miatti panaszkodást értik). E normát az iskola rendje kényszeríti rájuk: az árulkodás a gyengeség jele, ezért a társaira árulkodót a hivatalos hierarchia akkor sem veszi védelmébe, ha az árulkodó növendéket komoly kár, megaláztatás érte. Ennek általános elismerése az erősek jogait szentesíti, Merényiék terroruralmát támogatja. Az

árulkodás, azaz *a valódi viszonyok felfedésének tilalma* nagyon erősen benne van a növendékekben: a szüleiknek, a civileknek sem mondják el, milyen körülmények között élnek az iskolában. Azokat a diákokat, akik nyíltan fellázadnak Merényiék mindnyájukat megnyomorító uralma ellen a felnőttek segítségére számítva – mint Ötvenyi vagy az évfolyamot Merényiéktől megszabadító Tóth Tibor –, a többiek árulóként kezelik és megvetik, míg az első időszakban szintén nyíltan lázadó Medvét ugyan folyamatosan bántják és megalázzák, de nem vetik meg az előzőekhez hasonlóan, mert nem válik árulóvá.

Ahogy szó volt róla, a hivatalos rend kegyetlen, hiszen a gyerekek elgépiesítése, megtörése, félelemben tartása a célja. *A felnőttek legnagyobb bűne* azonban az, hogy *a növendékek közötti legdurvább erkölcsi visszaéléseket elnézik vagy támogatják* az erő kultuszának és a gyengeség megvetésének nevében. Nyilvánvaló, hogy tevékenységük aktív támogatása (Schulze), vagy hallgatólagos elfogadása (a többi altiszt és tiszt) nélkül nem uralkodhatnának Merényiék. Kovách Garibaldi, az iskola parancsnoka nem okoz a diákoknak sem fizikai, sem pszichikai sérelmeket, kegyetlensége abban áll, hogy eltűri mások szenvedéseit – mert nyilvánvalóan tudja, hogy mi zajlik az intézmény falai között –, és nem tesz ezek csökkentése érdekében semmit, pedig lehetősége lenne rá. Marcell főhadnagy nem aláz meg senkit, de ő sem lép fel a károkozások ellen, és cenzúrázza az elküldött leveleket, része a képmutató rendszernek (Ottlik 1995, 91–92). Bébé számára hamar világossá válik, hogy a kegyetlen rend a kívüllátnak *a civilizált működésmód álcáját* mutatja. Bébé tanúja annak, amikor Merényi az újonc Formestől elveszi a cipőjét, mert véletlenül jó állapotú jutott neki. Ez felidézi Bébében, hogy nem sokkal korábban egy másik, Formessel kapcsolatos jelenetnek is tanúja volt. Egy őrnagy mosolyogva nyugtatta meg Formes apját („Nem lesz itt semmi baj”), ugyanakkor az, ahogy az őrnagy egy negyedéveshez szólt, önkéntelenül is elárulta, csupán színjátékot játszik, és hirtelen feltárult az iskola valóságos működésmódja, illetve annak egyik meghatározó, de nem is a legrosszabb jellemzője (Ottlik 1995, 53–55).

A Buda alreáliskolai emlékekre visszatekintő részeiben Bébé többször utal az itt megtapasztalt képmutatásra: vallásos és hazafias erényekről tanultak, de tisztában voltak vele, hogy mindez csak „üres, képmutató maszlag” (Ottlik 1993, 28–29). Az alreáliskolában értették meg: *a civilizáció nem más mint hamis illúzió*, önáltatás, ugyanakkor élni csak úgy lehet, ha elfogadjuk ezt az illúziót (Ottlik 1993, 28–29, 42, 52, 60, 105). A Budából az is kiderül, hogy Medvéék másik alreálból érkező főreáliskolai évfolyamtársaik (a B-sek) nem szenvedtek annyit, mint ők: „az ő alreáliskolájuk, Lexitől apránként megtudta

az ember, több fokkal volt elviselhetőbb, mint a miénk” (Ottlik 1993, 168). A főreálban sem alakul ki a Merényiékéhez hasonló terrorizáló klikk.¹⁸ A Budán lévő „Bocskai”-ban a növendékek már nincsenek úgy elvágva a civil világtól, mint korábban (pl. gyakran kapnak kimenőt), az altisztek helyett itt a tisztek kegyetlenkedhetnének velük, de még azokat is „némi civilizáltság” korlátozza, akik nem bánnak jól a növendékkel. „Talán – dupla ugrással – egy felvilágosult abszolutizmusba kerültünk a rabszolga-társadalomból? Mindenesetre egy militarista önkény-rendszerbe, a legalsó népréteg parancsuralmából kiszabadulva” (Ottlik 1993, 186). Bébé arról elmélkedik, hogy megfelelő emberekkel a militarista társadalom civilizálódhat, de a „söpredék-uralom” nem (Ottlik 1993, 187).

A növendékek számára a *civilizáció illúzió* volta abban áll, hogy tisztában vannak vele: a *civilizációs erkölcsi normák, magatartásmódok bármikor félretehetők*, a morális rendként felfogott civilizált rend törékeny. Ahhoz, hogy egy civilizált intézmény a kegyetlenség rendjévé alakuljon, számos tényező együttjárása szükséges, az Ottlik által bemutatott katonaiskolai évfolyam esetében ezek közül a legfontosabbak: egy különösen kegyetlen altiszt, néhány különösen kegyetlen diák, a tisztek közönye a diákok szenvedései iránt. Azt nem tudjuk meg, hogy Merényi és a főkolomposok milyen körülmények közül érkeztek, de azt igen, hogy közülük többen évismétlők és meglehetősen primitívek. A belső és a külső körből kimaradó növendékek kárvallottjai Merényiék rendszerének, de – bár nagy számbeli fölényben vannak – nem mernek együttesen fellépni a klikk ellen, alkalmazkodnak a fennállóhoz, Medve kifejezésével élve, „gyáva csürhe” módjára viselkednek (Ottlik 1995, 95). Bár általánosságban ez a helyzet, a kép ennél árnyaltabb, hiszen vannak növendékek, akiknek problémát jelent igazságtalan tettek elkövetése vagy elnézése, az említett kettős erkölcsi szemlélet alkalmazása.

Szegedy-Maszák Mihály szerint az erkölcs ösztönös erkölcsi érzékként és nem értelemmel belátott erényként van jelen a regényben (Szegedy-Maszák 1994, 99). Ez a megállapítás azonban csak részben fogadható el, mivel az elbeszélők-főszereplők magasabb szintű erkölcsi tudatának kialakulásához az *ösztönös erkölcsi érzék* mellett a *racionális belátás* is szükséges. A növendékek a civilizáció világából érkeztek, ahol a civilizált együttélési normák alapjait és a keresztény etika legfontosabb elvárásait is megtanulták, de ezek egy része számukra – korukból is adódóan – külsődleges, absztrakt, belsővé még nem vált norma, ezt illusztrálja a magasrendű keresztény etikai nézeteket hangoztató, de

¹⁸ Amikor Medve erőt mutatva elejét akarja venni, hogy a B-sek a fejükre nőjenek, Hilbert azt mondja neki: „Ez nálunk már nem divat, Medve” (Ottlik 1993, 141).

nem annak megfelelően cselekvő Tóth Tibor. Erkölcsi fejlődésük szempontjából a legmeghatározóbbak azok az *erkölcsi vonatkozású élményeik* lehetnek, amelyek során *belsővé válnak* számukra olyan normák, amelyeket addig csak elvont szabályokként ismertek: ehhez egy adott magatartás erkölcsileg jó vagy rossz voltának *átérezésére*, aztán *helyességének/helytelenségének racionális belátására* és az erkölcsi tudatba való beépülésére is szükség van. Medvének egy korábbi tette (barátai a villamoson kinyitják a mamlasz Dégenfeld táskáját, ő pedig hógolyókat tesz bele) miatti lelkifurdalás kellett ahhoz, hogy többé ne tegyen másoknak rosszat pusztán a saját élvezete kedvéért (Ottlik 1995, 48–50). Medve *ösztönösen érzi*, hogy kegyetlen volt Dégenfelddel (ez fizikai tüneteket is produkál nála: belázasodik). *Végiggondolja* a történeteket és leszűri az esetből, hogy a másik emberrel, a gyengébbel, a kiszolgáltatottal nem lehet így bánni („Csúnya dolog volt, amit csináltak” [Ottlik 1995, 50]), ezt követően pedig máshogy próbál viszonyulni Dégenfeldhez. Bár továbbra sincs jó véleménnyel a fiúról (aki ridegen fogadja Medve barátságos közeledéseit), de nem bosszantja a későbbiekben, mert Medve észreveszi, hogy „az ember sokkal könnyebben alkot magának rossz véleményt arról, akit megbántott vagy akinek szándéktalanul is ártott, mint arról, akivel jót tett” (Ottlik 1995, 51). Medve tehát *racionális belátás* következtében változtat a viselkedésén. A *Továbbélőkben* Damjáni lopás miatti lelkiismeret-furdalásáról részletesebben szó van¹⁹, az *Iskolában* viszont csak utalás történik arra, hogy Bébé és Halász Péter bolti lopása nem úgy sikerült, ahogy tervezték, ennek itt nincs erkölcsi

¹⁹Pontosabban Damjáni a lelepleződéstől és annak következményeitől fél, míg az *Iskolában* a Dégenfeld-ügy kapcsán Medve szintén tart ettől, de átérzi és megérti azt is, hogy indokolatlanul okozott szenvedést másnak. Damjáni nem sajnálja az általa megkárosított papírboltost, igaz, hogy túl nagy kárt nem okozott, csak egy radírt lopott (Ottlik 1999, 7–12). Bár a Damjáni nevű szereplő hozható inkább összefüggésbe Bébével, és Szebek Miklós Medvével, de Ottlik több esetben Damjánihoz köt olyan fontos jellemzőket, történéseket, amelyeket az *Iskolában* már Medvéhez kapcsol (pl. ilyen a Tóth Tibor iránti vonzalom). Továbbá Bébé sokkal szeretenebb Damjáninál, Medve pedig lázadóbb Szebeknél. Bébé és Halász lopásáról a *Hajnali háztetőken* is olvashatunk, itt Bébé képes levelezőlapokat lop, nem radírt (az *Iskolában* is levelezőlapokra történik utalás), és csak röviden esik szó Bébé lopás utáni nyugtalanságáról (Ottlik 1994, 47). A műben több helyen is említésre kerül Halász Péter és Bébé közös katonaiskolai múltja. Bébé röviden felidézi első alreáliskolai találkozásukat, ez a jelenet, némileg másként elbeszélve az *Iskolában* meghatározó jelentőségű lesz (ekkor kezdi megérteni Bébé, hogy olyan világba került, amelynek a korábbi életéhez, tapasztalataihoz semmi köze nincs), illetve Bébé utal arra az esetre, amikor az iskola kórházának kertjében Halász leesett a fáról és egy időre elvesztette az eszméletét, ez a történet nem került bele az *Iskolába* (Ottlik 1994, 48–50, 108).

szempontból jelentősége (Ottlik 1995, 41). Az újoncok az alreáliskolában nyilvánvaló igazságtalanságok áldozatává válnak (holmijuk elvétele, fizikai bántalmazás stb.), amelyekre ösztönös ellenállással reagálnak. Az őket és társaikat ért megaláztatásokat *nemcsak sérelmesnek*, hanem – mivel itt a legalapvetőbb normák megsértéséről van szó, amelyek érvényessége természetes számukra – *erkölcsileg is elfogadhatatlannak érzik*. Czakó és Medve védelmükbe veszik a kárt szenvedett társukat. Az újoncok aztán, a túlélésük érdekében megtanulják, hogy *erkölcsi érzékükkel ellentétben cselekedjenek*, hogy eltűnjék a velük vagy másokkal szembeni igazságtalanságokat, hogy úgy tegyenek, mintha az erkölcsi rossz nem is lenne rossz (az árulás elítélése az egyetlen kivétel). A nem-természetest természetesként elfogadni Czakónak vagy Bébének könnyebben megy, mint Medvének, ő még felsőbbévesként is képtelen erre, kialakultabb erkölcsi tudata miatt neki nehéz alkalmazkodni (de Öttevényi magatartása is magasabb szintű erkölcsi tudatról árulkodik). Ahogy a többiek félelemből, úgy Merényi, Homola vagy Varjú egyébként is – feltehetően – „fogyatékos” erkölcsi érzéküket hatalmi érdekeik és a kegyetlenség élvezete miatt nyomják el (ez egyébként Schulzéra is igaz), csak nagyon kivételes esetekben, akkor is képmutatásból „váltak át” civilizált magatartásmódokra (pl. amikor Medvének feldagad az arca, lásd a *Budában* erről írtakat [Ottlik 1993, 42]). Bébé Medvéhez hasonlóan elítéli Merényiéket, mégsem tartja magát távol olyan következetesen a kegyetlenségtől és a terrort gyakorlóktól mint Medve. Bébé elkövet kisebb kegyetlenségeket, például – bár inkább csak évődésként – folyton piszkálja a gyenge Palugyay²⁰, és negyedévesként, amikor beveszik a csapatba, örömmel megy Merényiékkel focizni, sőt még a többiek csomagjainak fosztogatásában is részt vesz.²¹ Medve többször kifejezi rosszallását Bébé cselekedeteivel kapcsolatban. Bébének még nem világos az, amit Medve már tud, hogy a terroruralmat megvalósítókkal való bárminemű együttműködés, a látszólagos előnyök ellenére, önleacsonyítással jár. Bébé először *ösztönösen érzi*, hogy nem jó úton jár: hiányzik neki a „régisrosszkedve”, és nyugtalanná válik: „s a fenyegető érzéstől, hogy az én titkos mélységes nyugalmatom is elveszthetem, névtelen iszonyat fészkelte be magát a mellembé, torkomba, gyomromba, jókedvembe; apró, kis hegyes iszonyat” (Ottlik 1995, 319). Amikor Merényiék kirakják a focicsapatból, Bébé megkönnyebbül, aztán Medve és Merényi párbaja után ő az, aki Medvét – sikertelenül – a klikkel való leszámolásra ösztönzi: *a „kollabo-*

²⁰Bébé kisebb kegyetlenségeit lásd: Ottlik 1995, 274, 311, 315, 322.

²¹A *Továbbélőkben* Tóth Tibort viszik magukkal Merényiék, Damjáni ilyesminek nem részese (Ottlik 1999, 136).

rációtól” tehát eljut az aktív ellenállás szükségességének racionális belátásáig. Ennek háttérében persze részben a hobbesi „bizalmatlanság” (biztonságvágy) is állhat, mert Bébé attól tart, hogy Merényiék terveznek valamit ellenük, de ennek minden bizonnyal erkölcsi indítékai is vannak, tervének elutasítása miatti dühös kirohanása erre utalhat.²² Az is mutatja, hogy Bébé Merényiékkel szembeni magatartása gyökeresen átalakult, hogy amikor újra hívják, már nem áll be közéjük futballozni, bár ez meglehetősen kockázatos lépés (Ottlik 1995, 133).

Az adott rendben az összeesküvés gondolata természetellenesnek tűnik, ezért is érezheti később Bébé, hogy „hánytató hülyeségeket” beszélt (Ottlik 1995, 335). Medve, aki kategorikusan elutasítja Bébé felvetését, újoncként maga is összeesküvésre biztatta újonctársait (akik a „fekete kéz” szövetségébe látszólag beleegyeztek), de ez úgy merült feledésbe, mint az a fonál, amit Bébé az anyjától kapott, hogy tisztogassa vele a fészűjét: „Itt nem volt hajunk, itt nem volt összeesküvés. De ha lett volna, akkor sem volt ki ellen, mi ellen. Legfeljebb a világ belső szerkezete és emberi mivoltunk végső természete ellen” (Ottlik 1995, 121). A Bébét védelmébe vevő Medve kátrányos kezének fekete lenyomata az árnyékszék egyik deszkafalán is azt a végzetes jelentést hordozza, hogy „nem történik semmi, hiába várjuk” (Ottlik 1995, 121). A regényből azonban kiderül, hogy nem lehet elhamarkodott kijelentéseket tenni az ember végső természetéről, vagy a világ szerkezetéről. Még egy ilyen emberi rendben sem mindenre jellemző az alkalmazkodás, sőt, előfordul egyéni, erkölcsi alapú nyílt lázadás is (Öttevényi). Medve ugyan felhagy a direkt szembenállással, de magatartásával mégis a fennálló viszonyok elfogadhatatlanságát sugallja. Továbbá itt is jelen van a másik melletti, akár nyílt ellenállás nélküli kiállás, például Szeredy segít Bébén, amikor rászállnak Merényiék, a Kmettynek látszólag az éppen zajló történésektől független okból adott pofonnal (Ottlik 1995, 304). Ahogy a sár végtelennek tűnő időszaka után elkezd esni a hó, úgy egyszer csak, teljesen váratlanul, Merényiék uralma is véget ér.

Irodalom

Baberowski, Jörg. 2015. *Felperzselt föld: Sztálin erőszakuralma*. Ford. Győri László. Budapest: Európa.

²² „– Hát mindnyájan túritek? – mondtam dühösen. – Gyávaságból, gyengédségből sokan, közönyből, előkelőségből, fene tudja, miből? Holott mindnyájan utáljátok őket!” Aztán Medve és Bébé arra gondol, hogy vannak, akik inkább őket utálják, mint Merényiéket, a klikk külső körébe tartozók mindenképpen (Ottlik 1995, 334).

- Elias, Norbert. 2004. *A civilizáció folyamata*. Ford. Berényi Gábor. Budapest: Gondolat.
- Foucault, Michel. 1990. *Felügyelet és büntetés*. Ford. Fázsy Anikó és Csűrös Klára. Budapest: Gondolat.
- Hobbes, Thomas. 1999. *Leviatán vagy az egyházi és világi állam formája és hatalma*. Első kötet. Ford. Vámosi Pál. Budapest: Kossuth.
- Horkay Hörcher Ferenc. 2010. Isteni kegyelem és nemzeti történelem. Egy rejtélyes összefüggés Ottliknál. In *Ottlik kadét történetei: Esszék*. 85–113. Budapest: Kortárs.
- N. Pál József. 2000. „...védeni egy kis várat...”. *Kortárs* 44 (2): 101–109.
- Orthmayr Imre. 2013. Szerződésmélet, aranykorelmélet, társadalomtudomány. *Magyar Filozófiai Szemle* 57 (1): 9–37.
- Ottlik Géza. 1980. A regényről. In *Próza*. Budapest: Magvető. <http://mek.oszk.hu/01000/01003/01003.htm> (2019. júl. 10.)
- Ottlik Géza. 1993. *Buda*. Budapest: Európa.
- Ottlik Géza. 1994. Hajnali háztetők. In *Hajnali háztetők: Minden megvan*. 7–110. Budapest: Európa.
- Ottlik Géza. 1995. *Iskola a határon*. Budapest: Magvető.
- Ottlik Géza. 1999. *Továbbélők*. Pécs: Jelenkor.
- Pinker, Steven. 2018. *Az erőszak alkonya*. Ford. Gyárfás Vera. Budapest: Typotex.
- Szegedy-Maszák Mihály. 1994. *Ottlik Géza*. Pozsony: Kalligram.

INTRODUCTION TO THE WORLD OF CRUELTY

Civilisation, supervisory power and cruelty in Géza Ottlik's works

The paper examines Géza Ottlik's novel *School at the Frontier*, as well as his other writings connected to the issue, along the concepts of civilisation, supervisory order and cruelty. It gives a survey of the power structure that allows for the cruelty in the boys' military school which he presents in the novel, and he also deals in detail with the peculiarities of the moral view of the work. The study argues that Ottlik by presenting how a micro-community functions reveals the "illusionary nature" of civilisation, namely, the fragility of the moral order of civilisation and the cruel human world hidden behind the „disguise” of external civilisation features.

Keywords: civilisation, supervision, cruelty, school, morality

UVOD U SVET SVIREPOSTI

Civilizacija, nadzorna vlast i svirepost u delima Geze Otlaka

Na osnovu pojmova „civilizacija”, „nadzorna vlast” i „svirepost”, analizira se roman *Škola na granici* pisca Geze Otlaka, kao i druga njegova dela povezana sa pomenutim ključnim

rečima. Dat je pregled strukture vlasti u školi u kojoj se radnja odvija, s posebnim osvrtom na svirepost i moralna shvatanja prikazana u romanu. Prikazujući funkcionisanje jedne mikro-zajednice, Otlik otkriva koliko je civilizacija zapravo iluzorna i ukazuje na ranjivost moralnih vrednosti civilizacije, samim tim i na činjenicu da se iza spoljašnje maske civilizacije skriva svirep ljudski svet.

Ključne reči: civilizacija, nadzor, svirepost, škola, moral

A kézirat leadásának ideje: 2019. máj. 10.

Közlésre elfogadva: 2019. szept. 20.

BENCE Erika

Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
Újvidék, Szerbia
erika.bence@ff.uns.ac.rs

REFERENCIÁLIS ÉS FIKTÍV MEZEI MÁRK *UTOLSÓ SZOMBAT* CÍMŰ REGÉNYÉBEN¹

Referential and Fictional Features in Márk Mezei's Novel
Utolsó Szombat (The Last Saturday)

Referencijalno i fiktivno u romanu Marka Mezeija
Utolsó szombat (Poslednja subota)

Mezei Márk *Utolsó szombat* című regényének cselekménye valóságos térben és időben, meglehetősen szűk keretek között játszódik: 1944. január 14-én, a budapesti Nagyatádi Szabó utca 32-es szám alatti lepusztult bérházban. Egyik szereplője, Áháron Rokéach belzi rabbi történelmi személyiség: ismertek életének referenciális vonatkozásai. A másik főszereplő, Adler Magda, fiktív személy – az ortodox zsidó vallási vezetővel ellentétben – asszimiláns családból származik, nem ismeri saját vallási hagyományait, biszexuális és alkoholista. Mindketten a lebukástól és a megsemmisüléstől való félelem kiváltotta szélsőséges magány állapotába kerülnek: a rabbi elhagyva a közösséget és hittársait árulóvá válik, míg Magda szerelmi árulás áldozatává lesz. Azonos léthelyzetbe, egymástól néhány méternyi közelségbe kerülnek: a félelem érzete azonban áthatolhatatlan falat von közéjük. Sohasem találkoznak. A dolgozat a narratíva motivikus és tropológiai vizsgálatára vállalkozik.
Kulcsszavak: fiktív, referenciális, test, lélek, motívumok, toposzok

¹ A tanulmány a Szerb Köztársaság Oktatás- és Tudományügyi Minisztériuma 178017. számú projektuma keretében készült.

Bevezetés

Mezei Márk *Utolsó szombat* (2018) című regénye, amikor egyik elbeszélőszála az Áháron Rokéách² (1880–1957) belzi rabbihoz köthető 1943–1944-es budapesti eseményeket tematizálja, olyan fontos narratopoétikai kérdéseket is aktualizál, mint például a történeti narratíva létformájáról és működési elveiről alkotott nézetek, a referenciális és a fiktív viszonyrendszerének jelentésalkotó szerepe a műfajok életében, illetve a (már klasszikusnak számító) markiewiczzi értelemben vett „pszeudo-hős”, a „pszeudo-valóságos alakmás” (Markiewicz 1968, 323–324) műfajkonstrukciós elemként való értelmezése. Mindezt ellenében is tükrözteti: a történelmi személyiséghez fűződő történeteket és jelentéseket egy fiktív, kitalált alak, Adler Magda életében. Az elbeszélés azonban nem csak ezzel feszíti szét a hagyományos értelemben vett történeti narratíva kereteit, hiszen arra mindig (pontosabban a Walter Scott-i, sőt, a novalisi típusú történelmi regény hatáskorszakának végéig) jellemző volt a fiktív (az elbeszélés előterében álló) hős³ szerepeltetése.

A hagyományos és a (poszt)modern irodalomtudomány egyaránt támpontokat nyújt a jelenség értelmezéséhez. Ismert monográfiájában Lukács György a történelemnek az emberek sorsában való tükröződéséről, a történelmi regénynek nevezett narratíva alakjainak „végigvitt történelmi pszichológiájá”-ról mint fontos műfajalkotó momentumról beszél (Lukács 1977, 86), Northrop Frye „pszichológiai archetípusok”-at (Frye 1998, 263) azonosít a múlt elbeszélésének konstrukcióiban. Gyáni Gábor a vonatkozó elméletek összecsengő

² Áháron Rokéách (1880–1957) nevének írásmódja eltérő. A regényben: Áron Rokeáh. Egyes forrásokban Áháron Rokeách (Borsányi Schmidt 2006), másutt Reb Áron Rokéách (Freimovics 1998), de találkozhatunk az Áháron Rokéách (Raj 2015) írásmóddal is. A dolgozat az Áháron Rokéách változatot alkalmazza, kivéve a regényből származó idézetekben. Az ok: a történetben ugyancsak szereplő fivér, Rabbi Mordecháj Rokéách névvel való egyeztetés.

³ Erről az eljárásról, vagyis a valós személyeknek a fikcióban való „visszafogott”, a háttértörténetben való szerepeltetéséről mondja Roland Barthes:

Éppen e csekély jelentőség az, ami a történelmi személynek mint szereplőnek a valóságosság pontos súlyát megadja. [...] Ha pusztán elvegyülnek fiktív társaik szomszédságában, ha csak utalás történik rájuk valamely társas összejövétel kapcsán, e mértékletesség, mint valami zsilip, mely kiegyenlíti a víz két különböző szintjét, egy szintbe hozza a regényt és a történelmet” (Barthes 1997, 133–134).

Márton László Novalis *Heinrich von Ofterdingen* (1802) című művének fordítói jegyzetében e kérdésről úgy véli, a regény címszereplője „valóban éltett a XIII. század elején, s hogy költő volt, nincs kizárva, de nem bizonyítható” (Márton 1985, 175). Vagyis: „nem létezett”, de „létezhetett”. Feltehetően a XIII. század elején Heinrich von Ofterdingen alakjának számos „költőmodellje” élt és alkotott.

tanulságait a következőképp foglalja össze: „a történelmi regény egyik alapvető fikciós szabálya, hogy bármennyi képzelte személy szerepeljen is benne, minden egyéb többé-kevésbé meg kell feleljen annak, ami az illető kor való világában történt” (Gyáni 2004, 89).

Mezei Márk regényében tehát Adler Magda az a hős, aki a valóságban nem létezett, de léteztetett (Márton 1985, 175), s akinek sorsa a történelem egy meghatározott korszakát, annak eseményeit „utánpótló”⁴ történelmi fikciós próza (pl. történelmi regény) világában „válságmodell”-ként (Bényei P. 1999a, 443) funkcionálhat.

A narratíva, amelyet a vizsgált regény képvisel, már nagyon messze került azoktól a műfaji konstrukcióktól, amelyeket a hagyományos irodalomtörténet a történelmi regény változataiként határoz meg, s amelyek a múlt reprezentációja során a természetes kronológiai rendnek, illetve ok-okozati viszonyrendszereknek, történelmi ideálképeknek és háttérnarratíváknak való „megfeleltethetőség” (Török 2001, 250) mentén jöttek létre. Az *Utolsó szombat* azzal is tovább feszíti a műfaj kereteit, hogy a múltra való rálátás szempontja, a múlt értelmezésének módszerei és horizontja az elbeszélésben már nemcsak hogy (a történetírás diszciplínái helyett) szövegalapú tapasztalaton (a másik irodalmi mű világán) alapul, hanem az adott történelmi szerep és személyiség karakterjegyeit is a legendák és a toposzok szolgáltatják számára. Áháron Rokéách belzi rabbi élete alakulásának körülményei Lengyelország, azaz a bochniai gettó elhagyását követően jórészt a szóbeszéd, az urbánus legendák és a képzelet/következtetések révén rekonstruálhatóak.

Mezei Márk regénye tehát a történelmi fikciós prózának abba a sorába illeszkedik, amely a krónikák, történelmi munkák mint háttérnarratívák verifikációja helyett valamely „szöveg-hagyomány része”-ként jelenik meg, „maga válik a referencialitás emlékhelyévé” (Bényei T. 2005, 46): a XXI. század második évtizedében megjelent magyar holokauszt-regények és az általuk képviselt prózahagyomány kontextusában (is) értelmezhető.⁵ Mindennél fontosabb mozzanat, hogy nyilatkozataiban (Hegedűs 2018) maga Mezei is felhívja a figyelmet erre a kontextualizáltságra. Beszédmódja kapcsán Zoltán Gábor *Orgia* (2016) című regényét említi, előképként pedig Benedek István Gábor *Ez lett a vesztiünk, mind a kettőnk veszte...* (1998) című filmregényét.

⁴ Az Arany János *Széptani jegyzetek* című munkájában (Pap 1934) megjelenő terminust a mai irodalomtudomány is átvette és alkalmazza. Lásd Bényei Péter tanulmányai (Bényei 1999, 1999a).

⁵ Például Zoltán Gábor: *Orgia* (2016) és *Szomszéd: orgia előtt és után* (2018) című művei, Gyurkovics Tamás: *Mengele bőröndje – Josef M. két halála* (2017) című regényei, meghatározó előképként Kertész Imre és Konrád György regényírása tartozik ide.

Referenciális mozzanatok és legendák Áháron Rokéách regénybeli karakterében

Az elemzés Mezei Márk *Utolsó szombat* című regényének fő motívumait, az elbeszélés folyamatában megjelenő toposzokat értelmezi. Nem módszere a forráskutatás. Épp ezért a belzi rabbi személyét jelölő referenciák értelmezésekor az aktuális recepció által ismert adatokra támaszkodik, ami azért is igazolható eljárás, mert maga a regény(író) is ezekre hagyatkozva formálja meg hősének pszeudo-valóságos ideálképét. A hivatkozott interjúban Mezei a regény központi motívumaként az árulás tényét és mozzanatát jelöli meg:

Nincs olyan történelmi forrás, amelyik ennek az ellenkezőjét állítaná. Tételesem végigmentem az összes elérhető dokumentumon, és nem találtam egyetlen olyat sem, ami ellentmondana ennek. Puhábban, keményebben, de teljesen egyértelmű a történészi megítélés abban a kérdésben, hogy Áháron Rokéách hibázott. Ezt én egy rabbi és szellemi vezető esetében a lehető legszigorúbban bírálom el. Árulásnak tekintem, ezért amikor a könyvről beszélek, az ő megítélésében visszatérően és tudatosan ezt a szót használom, amivel megpróbálom a saját erkölcsi szempontomat kifejezni ebben a kérdésben (Hegedűs 2018).

Áháron Rokéách származásáról, életéről, a lengyelországi gettóból Budapestre történő meneküléséről, ottani tartózkodásáról és távozásáról a rendelkezésünkre álló források olyan megegyező adatokkal szolgálnak, amelyekből rekonstruálhatók cselekedetei és az adott történelmi pillanatban tanúsított magatartása. Homályban maradnak azonban ezeknek mozgatórugói, lelki aspektusai. Ez utóbbiak értelmezésére, azaz a „fehér foltok” – szövegtapasztalatok és archetípusok segítségével történő – kitöltésére vállalkozik a regény írója és elbeszélője; megfejteni azt, mi történt vagy történhetett a nagytiszteletű belzi rabbi lelkivilágában a várakozás és a félelem ideje alatt, amelyeknek hatására – legalábbis a több évtizedes rálátás perspektívájából ítélve – téves döntéseket hozott.

Áháron Rokéách, miként az a vonatkozó feljegyzésekből (Borsányi Schmidt 2006, Deutsch 2008, Raj 2015) kiderül, a legjelentősebb galíciai haszid⁶ rabbidinasztia, a Rokéách család sarja volt, a negyedik belzi rebbe. A Lemberg⁷

⁶ A haszid irodalomról és kultúráról leginkább Martin Buber haszid történetei és annak értelmezései (Rácz 1991, Scholem 1996, Halasi 2014) alapján alkothatunk képet. A magyar irodalom legismertebb haszid meséi Markovits Rodion *Reb Áncsli és más avasi zsidókról szóló szépirodalmi történetek* (Markovits 1939, 2014) című novelláskötetében olvashatók.

⁷ Ma: Lvov, Ukrajna.

mellett elhelyezkedő Belz városka a XVIII. századtól kezdődően ismert haszid vallási központ, a két világháború között különösen sikeres j'sivát⁸ működtetett (Borsányi Schmidt 2006).

A dinasztiaalapító Sálom Rokéách (1783–1855) rabbi által építtetett, rendeltetésének 1843-ban átadott zsinagóga – a források (Borsányi Schmidt 2006, Deutsch 2008, Anonim 2018) szerint: impozáns és különleges szerkezetű épület – sorsa a holokauszt idején pecsételődött meg, végzete beteljesedett, topológiai értelemben azonban jelentést, szimbolikus értelmet nyert. 1939-ben a náci megszállók először megpróbálták felgyújtani, majd felrobbantani, miután azonban ez nem sikerült, „arra kötelezték az elfogott zsidó férfiakat, hogy a kezükkel és szerszámokkal bontsák le, tégláról téglára” (Borsányi Schmidt 2006). Már maga a „tégláról téglára” történő „visszaépítés” folyamata is jelképes értelmű, hangsúlyos toposzá azonban a történet végkifejletében vált, amikor a Palesztinába menekült és ott letelepedett Rokéách fivérek, akiknek minden hozzátartozója és követőiknek legnagyobb hányada a haláltáborokban vesztette életét, hozzálátnak a „belzi” zsinagóga újraépítéséhez és a közösség újrateremtéséhez az új hazában. A bevezetőben említett múltreprezentációs elméletek közül Northrop Frye beszél a világ alakulástörténetének e térbeli toposzok mentén létrejövő ciklikusságáról (Bence 2011, 49–50):

A ciklusnak két fő ritmusa van: az egyén élete és halála s az a lassúbb társadalmi ritmus, amely évek teltevel [...] városokat és birodalmakat emel föl és lesújt. Ez utóbbi teljes átlátása az istenek előjoga. A cselekményt *in medias res* kezdi, s ezzel a konvencióval mintegy csomót köt az időre. A teljes cselekmény, amely az *Iliász* háttérét alkotja, a görög városoktól Trója tíz évig tartó ostroma után a görög városokhoz gördül vissza; az *Odüsszeia* teljes cselekménye ugyanennek specializált példája: Ithakából vissza Ithakába. Aeneis Priamos háziisteneivel vándorol Trójából Új Trójába (Frye 1998, 275).

Áháron Rokéách 1927-ben apját, Rabbi Jisszáchár Dovot (1857–1927) követte a tisztségben. Kezdetől fogva „csodarabbi”-nak, „cádik”-nak tartották: alakját számos csodatételről szóló legenda övezte. A lengyelországi gettóból való szökésének (1943), majd Budapestről történő távozásának (1944. január 14.⁹) története is ezek, s nem a valós tények fényében vált ismertté. Még a

⁸ Ülés, gyűlés. Itt Tóra-tudósokat képző program.

⁹ A források némi bizonytalanságot mutatnak a távozás pontos időpontját illetően, viszont egyértelműen 1944. január 14-e és január 16-a közé helyezik.

döntéseit és a tetteit vitató, illetve azokat források, ismert adatok tükrében értelmező életrajzírók és emlékezők (Freimovics 1998, Deutsch 2008, Raj 2015) is méritenek legendásított vagy szépirodalmi feldolgozásokból. Alakjának az irreálisba, illetve a transzcendensbe való átcsúszását magyar nyelvterületen nagyban elősegítette egy másik legenda, az Ujszászy István (1894–1948?) tábornok és Karády Katalin (1910–1990) színésznő kapcsolatáról szóló történet, amelynek irodalmi változatát tárja elénk Benedek István Gábor említett filmregénye (Benedek 1998).

A tábornok Áháron Rokéách és fivére, Mordecháj Rokéách megmentésében és megmenekülésében betöltött szerepéről több forrás is említést tesz, s ebben a közmegegyezéssel ideálképnek megfelelő, azaz a legenda fenntartotta történet interpretálódik:

Lengyelország kettéosztása után – kicsit kihasználva a tisztázatlan helyzetet –, Horthy Miklós személyes titkosszolgálatára, Ujszászy István tábornok irányításával Budapestre szöktette a lengyel zsidóság szellemi vezetőit, Rokéách belzi rabbit, és őt Románián, Törökországon át sikerült az angol fennhatóságú Jeruzsálembe vinni (Zoltai 2006).

A több nyelven beszélő, rendkívüli intelligenciájú tábornok, aki ekkor a katonai hírszerzés vezetője volt, Horthy kormányzó elé tárta a rebbe megmentésének ügyét, s egyben felhívta az államfő figyelmét arra, hogy az akció sikere előnyösen befolyásolná az ország háborúvesztés utáni megítélését. Ujszászy tábornok a kormányzó jóváhagyásával, Bethlen és Kállay miniszterelnök utasítására munkához látott. Ennek eredményeképpen Benedek István Gábor regényébe illő körülmények és kalandok között Magyarországra érkezett a rebbe. Budapesti tartózkodása során az orthodox hitközség Kertész u. 32. szám alatti házában lakott, ahonnan csak nagyon ritkán, főleg mikve (rituális fürdő)-használat miatt távozott el (Borsányi Schmidt 1998).

Írásában Borsányi Schmidt Ferenc (Borsányi Schmidt 2006) a Lengyelországból történő menekülés csodás momentumait is részletezi. A visszaemlékezés szerint a különböző lengyelországi gettókból bujkáló Áháron Rokéách épp emiatt, „csodatévő rebbe, vagyis a Belzi Cáddek” mivolta miatt került a Gestapo körözési listájának élére.

A menekültek folyamatosan tudósítottak arról, hogy érzékelték és tapasztalták a „csodákat” menekülésük minden pillanatában. A 250 mérföldnyi úton át a megszállt Lengyelországon – a magyar segítő szerint – a mene-

küléshez használt járművet félelmetes köd vette körül, ami megnehezítette az autó felkutatását. Amikor a magyar segítő arra kérte a gépkocsi vezetőjét, hogy álljon meg út közben és egyenek valamit, s eközben őrizetlenül hagyta az autót, még a visszatérők is a sűrű ködben, csak nagyon nehezen találták meg kocsijukat (Borsányi Schmidt 2006).

A menekülés története a késő barokk irodalomból ismert név- és ruhacsere (Toldi 2008, 150, Bence 2012, 69), illetve az át- és beöltözés „rituáléja”-nak (Bence 2018, 41–42) mozzanatait is tartalmazza. Amikor a rabbi titokban elhagyja a bochniai gettó területét, hogy a tőle tanácsot és útmutatást váró követők riadalma ne hívja fel eltűnésére idő előtt a hatóságok figyelmét, egyik tanítványa veszi át imaszobájában helyét és szerepét; a hangját is utánozza (Borsányi Schmidt 2006, Deutsch 2008). A két rabbit, eltüntetve vallási hovatartozásuk, azaz haszid zsidó mivoltuk külső jeleit (ami a pajesz és a szakáll), segítők elfogott szovjet tiszteknek álcázva őket szállítják Budapestre¹⁰, de még így is majdnem lebuknak. Hogy ez nem történt meg, hívei a rabbi csodatévő erejével, míg mások konspirációs ügyekkel magyarázzák. Borsányi Schmidt-nél olvashatjuk:

Amint a menekülők Magyarország területére értek, több helyen igazoltatták őket. Az egyik ilyen alkalommal személyazonosságuk kétségesnek tetszett, és éppen őrizetbe akarták őket venni, amikor három magas rangú magyar tisztségviselő jelent meg ugyancsak magas rangú magyar tisztek kíséretében, akiknek parancsára az őrjárat a gépkocsi továbbhaladását engedélyezte. A belzi hászidok meggyőződése szerint az első három embert „a belzi rebbe az égből hívta le”, hogy segítsék mesterük sikeres menekülését. A kevésbé vallásos meggyőződésű, az akkori magyar belpolitikában járatos hírmagyarázók szerint Újszászy tábornok és a hadügyminisztérium illetékesei – esetleg a belügyminisztérium néhány főtisztviselőjével – karöltve siettek a rebbe segítségére (Borsányi Schmidt 2006).

Az identitáscsere, valamint a másnak való beöltözés rituáléja nemcsak a valóságban, de a Mezei-regényben is fontos, jelentésalkotó mozzanattá válik, s a rabbi másodszori, végleges szökése alkalmával megismétlődik. A folyamat aprólékos leírása a beteljesedés hatásos pillanatait rögzíti: arcszörzetének eltá-

¹⁰ „A rebbe és testvére az útra leborotválta árulkodó szakállát és pajeszát. Álruhát öltöttek: elfogott orosz tábornokoknak maszkírozták magukat, akik a fronton estek fogságba és Budapestre viszik őket vallomást tenni” (Borsányi Schmidt 2006). „A belzi rabbi leborotválta a szakállát, és orosz, mások szerint lengyel tábornoki ruhában jött át a határon” (Deutsch 2008).

volíttatása ugyanis hitvallásának, az önmagával (a testi-lelki gyengeségekkel) folytatott küzdelmének feladását, vereségének beismerését mutatja. Áháron Rokéách mindaddig megpróbál szembenézni velük és ellenállni testi kénysze-reinek, vágyainak, félelmeinek, amiről – a regény világában – az elbeszélői szövegtől tipográfiaileg is elkülönülő belső monológok árulkodnak. A valóság-ban erről utolsó, vitatott értelmű¹¹ tanítása, a fivére, Mordecháj Rokéách által kiadott huszonhat oldalas pamflet tanúskodik.

Raj Ferenc is említi cikkében (Raj 2015), miszerint Áháron Rokéáchot az általa elutasított cionista mozgalom tagjai menekítették ki Budapestről, és szállí-tották az angol érdekeltségű Palesztinába. Ellenérzései Mezei Márk regényében is tematizálódnak¹², illetve az ominózus borotválkozási jelenetben tükröződnek:

¹¹ „(A Tóra tanítja) 'És látta a nyugalmat'. A cádik látja, hogy nyugalom és békesség (menuchá vesálvá) lesz itt az ország lakói számára. (Az Írás mondja) 'hogy az jó; bizony a cádik látja, hogy jó, minden jó, és csak jó és jóindulat fogja követni és elérni zsidó testvéreinket, akik ezen országnak lakosai...'” Dr. Raj Ferenc (a Bét Orim Reform Zsidó Hitközség alapító rabbija, a kaliforniai Berkeley Beth El Közösségének emeritus rabbija) szerint Áháron Rokéách ezzel – ahelyett, hogy figyelmeztette volna őket a közelgő vészre – félrevezette híveit (Raj 2015). Más vélekedések (Freimovics 1998) szerint a rabbi „vonakodott” elhagyni Budapestet, de a titkos zsidó ellenállási „szervezet” tagjai úgy döntöttek, mennie kell. A rabbi így is csak négy börtönbe vetett ellenálló kimenekítése után volt hajlandó rászánni magát e lépésre:

Az akkor még „biztonságosnak” számító Budapesten az foglalkoztatta a rebbét, hogyan lehetne kihasználni minden alkalmat és lehetőséget Lengyelországból Magyarországra átszökött, átcsempészett zsidók megmentésére. Rengeteg pénzbe került egy-egy lélek megmentése. És ki fizetett? Azok a zsidók, akik nem bírták elviselni, hogy testvéreik ezrei nek ontsák a vérért. És ki gyűjtötte össze ezeket a csillagászati összegeket?

A „szervezet” vezetősége négy bátor zsidóból állt. Ők teremtték elő a pénzt sok száz ember átszöktetésére, és igen bőkezűek voltak, amikor Áron Rokéách rabbi és testvére, Mordecháj kerültek sorra.

A kiterjedt hálózat munkájának híre azonban eljutott a németek által terrorizált magyar kormány fülébe is. Több szervezőt és csempészt letartóztattak, köztük a szervezet négy vezetőjét. Ekkor úgy határoztak, hogy beszüntetik tevékenységüket.

A rebbét mély aggodalom töltötte el, amikor hírt kapott a letartóztatásokról. A pesti zsidó-ság latba vetette minden létező befolyását. Magas személyiségeket próbáltak elérni, de minden erőfeszítésük hiábavaló volt.

A rebbe tisztában volt azzal, hogy őt magát is letartóztatás fenyegeti. Ennek ellenére azt mondta: „Nem mozdulok Budapestről, amíg az a négy ember, aki szívét-lelkét áldozta a zsidó nép megmentéséért, börtönben sínylődik” (Freimovics 1998).

¹² „Megpróbált erőt meríteni abból az érzésből, hogy mennyire utálja a neológ zsidókat. Kerüli a társaságukat” (Mezei 2018, 81). Vagy: „Akárhogy tiltották a cionista és neológ vezetők, a lakás a galíciai zsidók rendszeres találkozóhelyévé vált. A belzi hívek tántoríthatatlanok voltak, a héderekben tanuló gyerekektől a kolelokban éjszakázó öregekig mindenki a rebbéje közelében akart lenni” (Mezei 2018, 165).

A rabbi egy darabig a fejét lehorgasztva töprengett, mint aki az utolsó pillanatban meg akarná gondolni magát, de végül nem szólalt meg, csak felemelte tekintetét, és a legöregebbre nézve biccentett. Ez adta meg a jelet ahhoz, hogy hozzákezdhetnek. Az öreg először a szakála nagyját vágta le az ollóval, majd a megnedvesített szappannal dörzsölte be a rabbi arcát, aki, ha viszolygott is attól, hogy ismeretlenek érjenek hozzá, megadóan tűrte az egészet. Miközben az öreg borotválta, a legifjabb egy szökéshez szükséges katonai egyenruhát terített ki az ágyra (Mezei 2018, 244–245).

Bizonyos szegmenseiben a narratíva egészen közel kerül forrásaihoz, szinte szó szerint idézi azokat:

A hatóságok az érkezésük első pillanatától tudták, merre bujkálnak, és ebből nem is csináltak titkot. Egy Haink nevű rendőr a külföldieket ellenőrző osztályra is berendelte őket, hogy elmondja, a regnáló magyar kormány nem lesz képes sokáig ellenállni a németek nyomásának, előbb-utóbb ki kell adniuk az elfogatóparancsot. Ahogy fogalmazott, *javasolnám, hogy mihamarabb hagyják el Magyarországot, néhány napot talán még mi is várhatunk a végrehajtással* (Mezei 2018, 31).

De Budapesten számukra a rettegés napjai következtek. Hain Péter, a rendőrség vezetője berendelte őket a külföldieket ellenőrző osztályára (KEOKH). A kettőjük között lezajlott fél órás beszélgetés során a rendőrfőkapitány németül közölte vele: „A németek nyomást gyakorolnak a magyar kormányra, hogy tartoztassuk le Önt, aki engedély nélkül hagyott el egy a nácik által meghódított területet... Hosszú ideig képtelenség visszatartani a parancs kiadását. Javasolnám, hogy mihamarabb hagyja el Magyarországot, addig talán várhatunk a végrehajtással” (Freimovics 1998).

Referenciális vonatkozások közvetve, az álmok, a látomások és metaforikus érzékelések szintjén is megjelennek az elbeszélésben. Amikor a rabbi kora reggel – a vallási előírásoknak megfelelően – megmártózik a jeges folyóban, aminek funkciója és jelentése¹³ eredeti értelmében és az adott pillanatban is a „megtisztulás” rituáléja lett volna, váratlanul eszméletét veszti, és az eljövendő holokausz képei jelennek meg előtte:

¹³ A feltehetően a szent iratokból idézett szöveg Mezei regényében is kiemelt, tipográfiaiilag is elkülönülő: „Az első férfi is egy folyóban mártotta meg magát a paradicsomból való kiűzetése után. Azzal akart visszatérni az eredeti tökéletesség állapotába” (Mezei 2018, 98).

Tisztán kivehető arcokkal telt meg a sötét folyam. Akárhova nézett, csapkodó karokat, segélykiáltásra nyílt szájakat, bugyborékoló, megfeszülő testeket látott. Megcsonkolt végtagokat. Kiugró pofacsontokkal keretezett, hosszú arcú nőket. Bozontos öleket. Szétzilált hajfonatokat. Mellek és vállak világos foltjait. Kisírt szemű, felzaklatott, kétségbeesett, gyermekeiket visszakövetelő, reménykedő anyákat. Egykori közössége nőtagjai örvénylettek körülötte (Mezei 2018, 100).

Hasonló funkciót tölt be a regény „fehér galamb”-szimbólumra épülő fejezete; a legerőteljesebben metaforizált rész. A lepusztult bérház udvarán, ahol Áharon Rokéach és a kitalált hős, Adler Magda is rejtőzködik, egy csapat elvadult galamb közé száll le egy idegen, szemmel láthatóan tenyészített, nemes, szép madár, amelyet büzös és barátságtalan társai tizenhárom csípéssel ölnek meg. A regényhős, vagyis a rabbi nem, de a befogadó, aki korábban már olvas-ta és ennek nyomán „látta”, elképzelte a jelenetet, tudja, hogy ezt a döglött galambot lépi át az utolsó budapesti sábeszre tartva, amikor magát árulóvá aposztrofálva, szökésre elszántan, már „tudta, milyen beszédet akar mondani” (Mezei 2018, 195).

Adler Magda a szó klasszikus értelmében nem kitalált hős, csak úgy, amiképp az általunk idézett Frye-elmélet (Frye 1998, 263), illetve Márton László¹⁴ szintúgy hivatkozott értelmezése szól a „nem létező”, de „létezhett” pszeudovalóságos szereplőről. A rabbi sorsával párhuzamosan gördülő élete és hánykódása annak visszképét, paradoxonát mutatja meg. Magda pontosan azt a, még csak neológnak sem mondható, asszimiláns zsidótípust testesíti meg, akitől a rabbi megvetéssel távolodik el:

Émelyítő csömört érez álnokságuk, tanulatlanságuk, állandó kelletlenségük miatt. Ahogy hallgatnak. Ahogy kétértelműen mosolyognak. Járatlanok a Talmudban, és nem a *dereh eretz* szerint élnek. Szinte fizikai rosszullet fogta el önelégült, cinkos arcuktól. Sötét kacsintásaiktól. Fennhéjázó viselkedésüktől. Hogy csak az foglalkoztatja őket, hogyan járhatnak a legjobban. *Magyarnak kellene lenem, ha meg akarnám őket érteni* (Mezei 2018, 81).

Testi-lelki vívódása és kiszolgáltatottsága (nemi vágyai, bűnös érzelmei, félelmei) ellen folytatott, kudarcra végződő küzdelme során a rabbi mind közelebb kerül az általa elutasított magatartáshoz, világértéshez és életvezetési mintához: „Nem volt már rabbi vagy talmud tudós, csak egy életéért reszkető

¹⁴ Vö. 2.

gyáva alak. Láttam magában azt a hideg és érzéketlen embert, akitől egész életében menekült” (Mezei 2018, 189).

Adler Magda valóban távol áll minden, a korra jellemző társadalmi eszménytől; nincs köze a héber kultúrához, miként a zsidó vallás egyetlen irányzatához sem. Saját bevallása szerint nem tud zsidó módra imádkozni akkor sem, ha szűkségét érzi, s a kor előítéleteit elfogadva, a jiddist „rontott német”-nek tekinti. Alkoholista, biszexuális, valamiféle furcsa, „lelki szado-mazo” irányultsággal rendelkezik, lévén arról szó, hogy kiszolgáltatja magát egyrészt Zsigmond, egy náci ideológiákkal szimpatizáló férfi megalázó szexuális közeledéseinek és vágyainak, másrészt aberrált érzéketlenséggel és gonosszággal gyöttri Krisztinát, vidéki, egyszerű keresztény cselédjét és szeretőjét. Bizonyos értelemben a fordítottját járja be a rabbi útjának: a vészkorszakban egyre erőteljesebben szembesül megtagadott zsidó identitásával: „Zsidó. Nem tudta, honnan jutott most megint eszébe ez a szó, de szinte azonnal földre rántotta. *Büdös zsidó*. Ilyennek képzelte azokat a pillanatokat, amikor egy végtelenül kicsi dolog dönt el örökre egy valami nagyot az életben. *Örökre bűnös lettél*” (Mezei 2018, 219).

Megegyező vonása sorsuknak, hogy mindkettejüknek olyan szellemi feladatot jelöl ki végzetük, amelyet testi hiányosságaik és devianciáik miatt képtelenek teljesíteni. Áháron Rokéáchtól cádiknak tekintik hívei, akinek jelenléte útmutatást és biztonságot kellene jelentsen számukra. Ennek a predesztináltságnak azonban képtelen megfelelni, amit – mintegy bizonyítékul – fennmaradt utolsó budapesti beszéde is alátámaszt, amelyben – ahelyett, hogy menekülésre szólítaná fel őket – megnyugtatta („a cádik látja, hogy nyugalom és békesség [menuchá vesálvá] lesz itt az ország lakói számára” [Raj 2015]), és ezzel félrevezeti hittársait, akiknek többsége a két hónap múlva bekövetkező német megszállás során haláltáborokban végezte, miként a rabbi és fivére Lengyelországban maradt minden családtagja; Áháron Rokéáchnak felesége, hét gyermeke és huszonhat unokája.

Adler Magda, noha ilyen nevű személyt nem tart nyilván a történeti emlékezet, nem kitalált személy, hanem csak egyike azoknak a névtelen kisembeceknek, akik akár passzív, akár aktív módon, akár tudatos ellenállóként, akár véletlenül sodródva a kommunista ellenállási mozgalomba (mint Magda), de áldozatául estek a másik ember identitására törő bosszúváagnak, türelmetlenségnek és intoleranciának. Krisztina, a szeretője jelenti fel. Feltehetően ez sohasem történt így meg, de bárhol és bármikor megtörténhetett.

A rabbi és a kommunista ellenálló (a cádik és az asszimiláns) sohasem találkoznak életükben, egy pillanatra ugyanakkor keresztezi egymást sorsuk: épp abban a pillanatban, amikor a menekülő, álruhás rabbival elindul a gépkocsi,

„a városra vetett egyik utolsó tekintete elé [...] az a kép úszik be, amikor a rajtaütés során életét vesztett Magda lecsüngő kezű testét kihozzák az épületből. Ha a rabbi menekülését a hívei cserbenhagyásának, árulásnak fogjuk fel, akkor ez az utolsó kép emblematisztikus értelmet nyer: előrevetíti Rokéách számára tette majdani következményeit” (Bence 2019, 108–109). Szimbolikus jelentése mellett e jelenetben a fikció és a valóság találkozik ismét, hiszen több forrás is jegyzi, hogy a rabbi távozását követően az államvédelmi egységek hatalmas razzsiát tartottak Budapesten (Borsányi Schmidt 1998, Freimovics 1998, Deutsch 2008, Pelle 2014, Raj 2015).

Összegzés

Idézett interjújában (Hegedűs 2018) Mezei Márk egyértelműen kijelenti: tétélesen megvizsgálva a rendelkezésre álló dokumentumokat, arra a megállapításra jutott, hogy a források többé-kevésbé egyetértenek abban, Áháron Rokéách hibázott, amikor 1944 januárjában nem figyelmeztette a benne csodatevőt látó híveit, s ezáltal lelkiismeretlenül kiszolgáltatta őket a megszállók kénye-kedvének. Vagyis áruló lett, amit Mezei egyértelműen tematizál regényében, fokozva jelentőségét úgy, hogy a konzekvenciát maga a főhős, a pseudo-valóságos alakmás vonja le a róla szóló regényben: „*Hazug lettem. Na és? Semmi sem számít már. Ebben a helyzetben a tisztesség értelmezhetetlen. Nincs miért vagy kiért helytálljak. Csak önmagamért felelek. A túlélés az egyetlen kötelességem. Aki megmenekül, taníthat. Gyereket nemzhet. Aki viszont már a sárban fekszik, az csak a feltámadásban reménykedhet*” (Mezei 2018, 170). Arról, hogy az *Utolsó szombat* az árulás jelenségét történeti referenciákra vetítve tematizáló regény, konszenzusos véleményt alkot a kritika (Balázs 2018, Bence 2019, Fináli 2018, Hegedűs 2018).

Egyes cikkírók (Freimovics 1998, Deutsch 2008) Áháron Rokéách mentségét (nyilvánvalóan ezek voltak Mezei forrásai is) ugyanazon momentumokban látják igazolhatónak, mint amire a regényhős hivatkozik: Szentföldön újrateremtheti a belzi zsidó közösséget:

Kinek lehet igaza? Talán senkinek, talán mindenkinek. Aki bujdosik, annak változtatnia kell a búvóhelyét, mégpedig gyakran. Egy szombat délután Sálé Szüdeszt – harmadik lakomát – adott a Hitközség dísztermében, ahol megáldotta a várost, amely neki menedéket nyújtott. A zsidóságból, akik, ha megtudták, merre jár, arra sétáltak, várakoztak akár órákig, hogy egy-két percig láthassák a legendás mestert. Igen sokan állítják, azért menekült meg a pesti gettó a teljes likvidálástól, mert

védte a jámbor lélek áldása. Mások azt mondják, hogyan hagyhatta el a családját, a közösséget a vezér, hiszen a kapitány utolsóinak hagyhatja el a sülyedő hajót, és nem az elsők között. A válasz: a kilé, a közösség határozott úgy, hogy menjen a bölcs, és híres iskoláját működtesse a Szentföldön. De megőrizve a belzi nevet! (Deutsch 2008).

A fenti érvek egybecsengenek Northrop Frye-nek a bevezetőben idézett, a történelem alakulásának ciklikusságáról alkotott véleményével: az Új Haza/Új Trója létrehozásának eposzi szellemiségű történelemértelmezésével. Sajátos módon, a Rokéách-történetben is referenciákra fordítható mozzanat. Áháron Rokéáchnak, noha kétszer is újránősült Palesztinában, nem született utóda, ugyanakkor Mordecháj fivére 1950-ben bekövetkezett halála után felnevelte és Tóra-tudóssá képezte unokaöccsét, Dov Rokéáchot (1948), a jelenlegi, azaz az ötödik belzi rabbit, aki 1980-ban tette le Jeruzsálem területén az új belzi zsinagóga alapköveit.

Hasonlóan az eredeti zsinagóghoz Belzben, amelynek építése, befejezése 15 esztendő telt igénybe, az új Béit há-Midrás há-Gádol (az új Nagy Zsinagóga), ami uralkodik az egész Észak-Jeruzsálem égboltján, ugyancsak 15 évig épült; 2000-ben avatták. Belső terének központi része 6000 imádkozó számára ad ülőhelyet. A hatalmas Áron há-Kodes (Tóraszekrény, Frigyszekrény) több mint 100 tóratekercset tartalmaz. A főzsinagóga kilenc csillárja összesen 200 000 cseh kristályból készült.

Úgy hitték, a zsinagógát Belzben és használóit 1944-ben a gyűlölet megsemmisítette. A belzi szellem, az Örökkévaló szolgálatának Belzben kialakult módja és liturgiája Izraelben és máshol tovább él, és az Erebben felépült zsinagógájukban minden imaidőben több ezer ifjú és idősebb hászid imádkozik a Belzben született dallamokra (Borsányi Schmidt 1998).

Irodalom

- Anonim. 2018. Éjszaka a zsinagógában. *Cultura. Kulturális magazin*. 2018. jún. 19. <https://cultura.hu/kultura-plusz/ejszaka-a-zsinagogaban/> (2019. aug. 18.)
- Balázs András. A holokauszt árnyékában – Mezei Márk Utolsó szombat című regényéről. *168 óra*. 2018. júl. 25. <https://168ora.hu/kultura/a-holokauszt-arnyekaban-mezei-mark-utolso-szombat-cimu-regenyrol-153471> (2019. máj. 2.)
- Barthes, Roland. 1997. *S/Z*. Ford. Mahler Zoltán. Budapest: Osiris.
- Bence Erika. 2011. *A múlt horizontja: A történelmi regény műfaji változatai a XIX. századi magyar irodalomban*. Újvidék: Forum.

- Bence Erika. 2012. Barokk kor, barokk idő: új magyar „barokk” regény. Márton László: Testvériség I–III. In Uő: *Arachné szőnyege: A magyar irodalom alakulástörténeti „szövevénye” a XVIII. század végétől napjainkig*. 63–71. Újvidék: BTK–VMFK.
- Bence Erika. 2018. Rituali kulturnog preoblačenja u romanu Neoplanta ili Obećana zemlja Lasla Vegela. In *Drugost: Zbornik radova sa Međunarodne naučne konferencije o književnom delu Lasla Vegela, održane 24. i 25. maja 2018. godine u Novom Sadu*. Tekstove sa mađarskog jezika preveli: Arpad Vicko i Marta Palić. 41–57. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Bence Erika. 2019. Az árulás testi kényszere. Mezei Márk: Utolsó szombat. *Bárka* 26 (3): 108–111.
- Benedek István Gábor. 1998. *Ez lett a vesztünk, mind a kettőnk veszte...* Budapest: Magyar Könyvklub.
- Bényei Péter. 1999. A történelmi regény műfajkonstituáló tényezőinek meghatározási kísérlete. *Studia Litteraria* 37. 55–89.
- Bényei Péter. 1999a. „El volt tévesztve egész életünk”. Esztétikai alapú létértelmezési kísérlet a történelmi regény műfaji konzekvenciái alapján. Kemény Zsigmond: *A rajongók. Irodalomtörténet* 30 (3): 441–465.
- Bényei Tamás. 2005. Történelem és emlékezés a kortárs történelmi regényben. *Alföld*, 56 (3): 37–47.
- Borsányi Schmidt Ferenc. 1998. A rébe, a tábornok és Budapest. *Zsido.com*. <http://zsido.com/fejezetek/a-rebbe-a-tabornok-es-budapest/> (2019. aug. 18.)
- Borsányi Schmidt Ferenc. 2006. A belezi hászidok és híres rebbeik. *Remény* 22 (2): <http://www.remeny.org/remeny/2006-nyara-5766-tamuz-av-elul/borsanyi-schmidt-ferenc-a-belzi-haszidok-es-hires-rebbeik/> (2019. febr. 10.)
- Deutsch Gábor. 2008. Belz, az én kis városkám. *Remény* 24 (3): <http://www.remeny.org/remeny/2008-tel/deutsch-gabor-belz-az-en-kis-varoskam> (2019. febr. 10.)
- Fináli Gábor. 2018. Mezei Márk regénye a bálványrombolással marad hűséges a zsidósághoz. *KönyvesBlog* (2018. szept. 4.) https://konyves.blog.hu/2018/09/04/mezei_mark_regenye_a_balvanyrombolassal_marad_huseges_a_zsidosaghoz (2019. febr. 10.)
- Freimovics, Chájim. [1996] 1998. Miért vonakodott elhagyni Magyarországot 1943-ban Reb Áron Rokéach, a belzi csodarabbi? (*Bámáchne Háchárédi*, Jerusalem, 1996.) *Egység* 33 (3): <http://zsido.com/fejezetek/miert-vonakodott-elhagyni-magyarorszagot-1943-ban-reb-aron-rokeach-a-belzi-csodarabbi/> (2019. febr. 10.)
- Frye, Northrop. 1998. *A kritika anatómiája*. Ford. Szili József. Budapest: Helikon.
- Gyáni Gábor. 2004. Történelem és regény: a történelmi regény. *Tiszatáj* 58 (4): 78–93.
- Gyurkovics Tamás. 2017. *Mengele bőröndje: Josef M. két halála*. Budapest: Kalligram.
- Halasi Zoltán. 2014. *Isten megélhetése – Martin Buber: Haszid történetek*. http://www.atlantiszkiado.hu/pdf/mancs_06_09_14.pdf (2018. máj. 30.)

- Hcl. [Hegedűs Claudia]. 2018. Csendbörtönök. *Olvass bele! A kultúrkirakat* (2018. aug. 28.) <https://olvassbele.com/2018/08/28/csendbortonok-mezei-mark-utolso-szombat/> (2019. máj. 2.)
- Hegedűs Claudia. 2018. Döntő történelmi pillanatban hallgatni ugyanolyan fontos cselekedet, mint megszólalni. *KönyvesBlog* (2018. aug. 24.) https://konyves.blog.hu/2018/08/24/donto_tortenelmi_pillanatban_hallgatni_ugyanolyan_fontos_cselekedet_mint_megszolalni#more14197119 (2019. máj. 2.)
- Lukács György. 1977. *A történelmi regény*. Budapest: Magvető.
- Markiewicz, Henryk. 1968. *Az irodalomtudomány fő kérdései*. Ford. Bojtár Endre. Budapest: Gondolat.
- Markovits Rodion. [1939] 2014. *Reb Áncsli és más avasi zsidókról szóló széphistóriák. Reb Ancili și alte povestioare despre evreimea oașului*. In Schiller Erzsébet: *Kisgécétől a világhírig és vissza*. 6–11. Ford. Felician Pop. *Prefeță*. 7–12. Kolozsvár–Cluj-Napoca: Kriterion Könyvkiadó–Editura Kriterion.
- Márton László. 1985. Magyarázatok, jegyzetek és életrajzi adatok. Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. 173–195. Budapest: Helikon.
- Mezei Márk. 2018. *Utolsó szombat: Regény*. Budapest: Kalligram.
- Pap Károly szerk. 1934. Bevezető. *Arany János- emlékkönyv II. Arany János Széptani jegyzetei: A költő halálának félévszázados évfordulója alkalmából*. 1–27. Budapest: MTA.
- Pelle János. 2014. Az „idegen zsidók” és a m. k. Belügyminisztérium. *Valóság*: 57 (6): 34–48. http://epa.oszk.hu/02900/02924/00018/pdf/EPA02924_valosag_2014_6_034-048.pdf (2019. aug. 3.)
- Rácz Péter. 1991. A haszidok világa. *Pompeji* 2 (1): 8–14.
- Raj Ferenc. 2015. Belz, Budapest, Jeruzsálem: egy megmenekülés árnyoldala. *Szombat: Zsidó kulturális és politikai folyóirat* 27 (2). <https://www.szombat.org/tortenelem/belz-budapest-jeruzsalem-egy-megmenekules-arnyoldala> (2019. febr. 10.)
- Scholem, Gershom. [1963] 1996. Martin Buber haszidizmus-értelmezése. Ford. Rácz Péter. *Holmi* 9. 1351–1364. http://epa.oszk.hu/01000/01050/00149/pdf/EPA01050_holmi_1996-09_1351-1364.pdf (2018. máj. 30.)
- Toldi Éva. 2008. *A múltreprezentáció lehetőségei*. Újvidék: Forum.
- Török Lajos. 2001. A történelem félreolvasása. Jókai Mór: Erdély aranykora. In Szegedy-Maszák Mihály–Hajdu Péter szerk. *Romantika: világkép, művészet, irodalom*. 242–259. Budapest: Osiris.
- Zoltai Gusztáv. 2006. Tisztelgés Henryk Slawik előtt. *Remény* 1. <http://www.remeny.org/remeny/2006-tavas-5766-adar-niszan-ijjar/zoltai-gusztavtiszelges-henryk-slawik-elott/> (2019. aug. 18.)
- Zoltán Gábor. 2016. *Orgia*. Budapest: Kalligram.

REFERENTIAL AND FICTIONAL FEATURES IN MÁRK MEZEI'S NOVEL *UTOLSÓ SZOMBAT* (*THE LAST SATURDAY*)

The plot of the novel *The Last Saturday* (*Utolsó szombat*) by Márk Mezei is set in a real space and time, in a rather narrow framework: 14th January 1944, in a dilapidated apartment building in Budapest, 32 Nagyatádi Szabó Street. One protagonist, Aaron Rokeach, the Rebbe of Belz, is a historical character: his life references are known. The other protagonist, Magda, is a fictional character and – contrary to the Jewish Orthodox leader – she comes from an assimilate family, she is ignorant of the traditions of her religion, she is bisexual and an alcoholic. They both fall into a state of extreme loneliness generated by fear of being caught and destroyed: the Rebbe becomes a traitor leaving his community and brothers by faith, while Magda becomes a victim of love betrayal. They come into an identical life situation, only a few meters apart: nevertheless, the sense of fear erects an impenetrable wall between them. They never meet. This paper examines the motivic and tropological features of the narrative.

Keywords: fictional, referential, body, soul, motifs, tropes

REFERENCIJALNO I FIKTIVNO U ROMANU MARKA MEZEIJA *UTOLSÓ SZOMBAT* (*POSLEDNJA SUBOTA*)

Radnja romana *Utolsó szombat* (*Poslednja subota*) Marka Mezeija odigrava se u stvarnom prostoru i vremenu, u prilično uskim okvirima: 14. januara 1944, u propaloj stambenoj zgradi u Budimpešti, u ulici Nađatádi Sabó broj 32. Jedan od protagonista, Aron Rokeah, rabin iz dinastije Belz, istorijska je ličnost: poznati su referencijalni aspekti njegovog života. Drugi glavni lik, Magda, fiktivna je ličnost i – nasuprot jevrejskom ortodoksnom duhovnom vođi – potiče iz porodice gde je asimilacija već završena, ne poznaje tradiciju svoje vere, biseksualna je i alkoholičarka. Oboje upadaju u ekstremnu samoću izazvanu strahom od pada i propasti: rabin postaje izdajnik ostavivši svoju zajednicu i braću po veri, dok Magda postaje žrtva ljubavne izdaje. Dolaze u jednaku životnu situaciju, udaljeni su svega nekoliko metara: ipak, osećaj straha diže nepremostiv zid među njima. Nikada se ne susreću. Rad se bavi motivima i tropima narativa.

Ključne reči: fiktivno, referencijalno, telo, duša, motivi, tropi

BENDA Mihály

Magyar Tudományos Akadémia
Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet
Budapest, Magyarország
benda.mihaly@btk.mta.hu

EGY MAGYAR KÓSZÁLÓ FRANCIAORSZÁGI ÚTLEÍRÁSA

*A töredékesség és a mozaikszerűség Illyés Gyula
Franciaországi változatok című művében*

Account of a Hungarian Wanderer's Journey in France

*Fragmentariness and mosaic features in the work
French Variations by Gyula Illyés*

Putopis po Francuskoj jednog Mađara, litalice

*Fragmentarnost i mozaičnost u delu
Francuske varijante Đule Ilea*

1947-ben Illyés Gyula kétszer járt Franciaországban. Az év elején öt hetet töltött Párizsban, majd novemberben Dél-Franciaországba utazott. A két utazását útirajzban is megörökítette. Tanulmányom a párizsi út leírásával és a *Franciaországi változatok*kal foglalkozik. Az útleírás jellegzetessége, hogy mozaikszerű és eltérő stílusú szövegek gyűjteménye: keveredik benne az esszé és a tényleges útleírás, amelyeknek nagy része sétáló leírás. A mű időstruktúrája is szaggatott, illetve az elbeszélés idejében sok az ellipszis, a kihagyás. Az egész útleírást áthatja a kószáló esztétikája. A sétáló leírás és a sétáló figurája a XIX. század során válik népszerűvé, amikor megjelenik egy új „táj” is, a város. Illyés művében nemcsak sétáló leírásokat találunk, de művének szaggatott formája a kihagyásokkal is megjeleníti a sétálást. Így a mű nemcsak tartalmi szinten, hanem formájában is színpadra állítja a sétálás aktusát.

Kulcsszavak: Illyés Gyula, Franciaország, kószáló esszé, diszkontinuitás, töredékesség

Illyés Gyula 1947-ben kétszer is járt Franciaországban. Az év elején öt hetet töltött Párizsban, majd novemberben Dél-Franciaországba utazott. A két utazását útirajzban is megörökítette. Az első könyv alakban is megjelent *Franciaországi változatok* címen 1947-ben, a másik csak a *Szíves kalauz* című útijegyzet gyűjteményben *Egy falu Dél-Franciaországban* címmel. A két szöveg között sok a formai hasonlóság. Mindkét műre jellemző a töredékesség, „mozaikszerűen” építkeznek, és jellemzőjük a diszkontinuitás. Tanulmányom célja, hogy bemutassam Illyés *Franciaországi változatok* című műve mozaikszerűségének a kapcsolatát a nagyvárosi sétáló figurájával és esztétikájával.

Illyés párizsi utazását néhány hetes svájci pihenés előzte meg, amelyet a Comité International pour le Placement des Intellectuels Réfugiés, a genfi magyar könyvtár vezetőjeként tevékenykedő Hubay Miklós tett lehetővé a magyar írónak. Illyés mellett Márai Sándor, Cs. Szabó László, Czóbel Béla, Ferenczy Béni, Pátzay Pál, Szőnyi István és Szüts László is a meghívottak között volt. A svájci tartózkodás után Illyés Cs. Szabó társaságában meglátogatta a Brissagóban élő emigráns filozófust, Babits Mihály egykori barátját, Szilasi Vilmost, majd Rómában a Magyar Intézet vendégszeretetét élvezte. Végül mind a ketten Párizsba utaztak (Németh 2015, 143–144).

A *Franciaországi változatokat* a kortárs kritika útirajzként olvasta, ugyanakkor észrevette a mű töredezettségét. Fiers Tamás recenziójában többször is képekként jellemez egyes fejezeteket (Fiers 1947, 375–376), Keszi Imre pedig „naplószerű jegyzetekről” beszél (Keszi 1947, 4). A könyv címe is a jegyzetszerűséget sugallja, mintha azt mondaná, változatok Franciaországra. Az útleírásban is hiába keressük az összefüggő narratívát. A mű sokkal inkább Párizssal kapcsolatos képek sora, amelyet keretbe foglal *A vámos* című nyitó- és a *Búcsú a várostól* című zárófejezet, amelyek a megérkezést és a távozást tematizálják, így kötve a könyvet az útleírás műfajához. Minden fejezet külön címet kapott, és a részek eltérő hosszúságúak. *Az utazás értelme* című mindössze négy-, a *Bukás után* pedig ötsoros, ami szintén a mű mozaikszerűségére hívja fel a figyelmet. Ráadásul az egyik fejezet a *Kószálás közben* címet viseli.

Általánosan elfogadott, hogy a kószálás (legalábbis a kortárs kulturális elméletben használt kifejezés) a XIX. század közepén a városi modernitás kontextusában jött létre. Walter Benjamin német filozófus hívta fel a figyelmet a kószáló (flâneur) figurájának a fontosságára és súlyára Baudelaire életművében, és azóta mitologikus alakká vált. A kószáló figuráját Benjamin elképzelése szerint az átalakuló nagyváros hívta életre. Szerinte a „passzázsok nélkül a városi kószálás nem válhatott volna olyan jelentőssé” (Benjamin 1980, 852). A Második Császárság (1852–1870) korában, III. Napóleon uralkodása alatt

Párizs modern nagyvárossá vált. Az uralkodó 1853-ban átadta a várost Haussmann bárónak, aki rövid idő alatt felszámolta a szűk utcákat meg a félig elzárt árkádot, és a helyükre széles sugárutakat és hatalmas áruházakat építtetett. Az új városszerkezet nemcsak a kormányzati ellenőrzést segítette elő, hanem az emberek szabad mozgását is. Ily módon Párizs utcái rengeteg ember számára váltak hozzáférhetőkké. A kivilágított járdák biztonságossá tették a közlekedést, a nagy áruházak kirakatai és a sok látnivaló rengeteg embert vonzott az utcákra. A város új képe könnyebbé tette a közéletet, és fokozta a fogyasztást.

Walter Benjamin Baudelaire-írásai óta a kószálót a XIX. századi város jellemző alakjaként tartjuk számon. Van azonban némi vita a kószáló (flâneur) megjelenési időpontja körül. Priscilla Parkhurst Ferguson szerint már a XIX. század elején megjelenik, vagyis körülbelül negyven évvel korábban, mint ahogy a legtöbb irodalomtörténész datálta.¹ Ferguson úgy gondolja, hogy Balzac testesíti meg a korai flâneur alakját (Ferguson 2015, 28). Anke Gleber szerint a flâneur korai alakja található meg a XIX. századi utazási naplókban (például Heinrich von Kleistnél), és az 1830–1840-es párizsi vándorok leírásaiban is (Gleber 1999, 7–8). Mazlish még korábbra helyezi a kószáló őst, szerinte a XVIII. századi „objektív szemlélődő” testesíti meg az elődjét. Szerinte Adam Smith is egy korai kószálónak tekinthető (Mazlish 2015, 43–60).

Sokan Louis-Sébastien Mercier-t tartják az 1830–1840-es évek kószálójá legjelentősebb elődjének.² Mercier vázlatok százait készítette a kortársairól és tette közzé hihetetlenül népszerű, 1781 és 1788 között íródott *Tableau de Paris* (Párizsi képek) című könyvében. A francia író úgy gondolta, hogy a párizsi életet bemutató munkáját a „lábával festette” (Mercier 1994, 1309). Könyvének előszavában számos vonását fedezhetjük fel a XIX. századi sétálónak: hangsúlyozza a megfigyelés fontosságát, és nagy jelentőséget tulajdonít a jelen Párizs és a párizsiak ismeretének, szemben a múlt városának az alakjaival:

¹ Lásd Ferguson, Priscilla Parkhurst. 1993. The Flâneur and the Production of Culture. In *Cultural Participation: Trends Since the Middle Age*, szerk. Rigney, Ann-Fokkema, Douwe W. 109–124. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing; Ferguson, Priscilla Parkhurst. 1994. *Paris as revolution*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press; Ferguson, Priscilla Parkhurst. 2015. The flâneur on and off the streets of Paris. In *The flâneur*, szerk. Keith Tester. 22–42. London–New York: Routledge.

² Lásd Stierle, Karlheinz. 2001. *La Capitale des signes: Paris et son discours*. Ford. Rocher-Jacquín, Marianne. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l’Homme; Ferguson, Priscilla Parkhurst. 1994. *Paris as revolution*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press; Montandon, Alain. 2000. *Sociopoétique de la promenade*. Clermond-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal-Maison de la Recherche.

Sok lakója idegenként él a városban. [...] Ők nem vesznek észre már semmit, mivel azokat a tárgyakat, amelyeket minden nap látunk, nem azok, amelyeket a legjobban ismerünk. [...] Ami körülöttem van, azt lehet a legjobban megfigyelni. A látható dolgok között kell élni, és nem Spártában, Rómában, Athénban sétálni. Kedves kortársaim és honfitársaim, íme a személy, akit meg akarok ismerni (Mercier 1994, 5, 11).

Karlheinz Stierle szerint Louis-Sébastien Mercier életében a városnak szemitikai funkciója volt: a város minden részlete jellé vált, amelynek segítségével megérthetjük a főváros rejtett valóságát. A város így egy vastag könyv, amely magába sűríti „a lehetséges tapasztalatok teljességét” (Stierle 2001, 3). Ebből kifolyólag az író nem csupán leírja a környezetét, de egy rejtjeles írás olvasója. Mercier vállalkozása abban különbözik a két kortársának, Hurtaut-nak és Magny-nak a vállalkozásától, hogy nem kíván egy katalógust vagy leltárt készíteni (Mercier 1994, 14). Ő kijelenti, hogy arról akar beszélni, ami megragadja a város örült vagy észszerű, de mindig változó sokaságából (Mercier 1994, 13). Mercier-nél a város „egy mélyreható, még nem feltárt részleteknek, megfigyelésnek a tárgya” (Stierle 2001, 3).

Hiba lenne azt állítani, hogy Mercier az egyedüli a XVIII. század végén, akinél tetten érhetjük a városnak az új érzékelését. Rétif de la Bretonne *Párizsi éjjelek* című könyve szintén egy sétáló szemszögéből mutatja be a francia fővárost. Michel Delon Louis Sébastien Mercier és Rétif de la Bretonne írásait tartalmazó könyv előszavában a két író hasonlóságáról beszél, és „közvetlen írásos beszámolóként” (Delon 1990, VII) jellemzi a könyveiket, amelyek nem hierarchizálják a stílusokat és a témákat (Delon 1990, VIII). Mindkét írónak ugyanaz a célja: bebarangolni Párizs utcáit meglepő téma után kutatva, amely segít abban, hogy megértsük a főváros társadalmi működését.

Mercier, miközben nagy gondot fordít arra, hogy minél pontosabban és lendületesebben mutassa be a városi lét mindennapjait, folyamatosan tematizálja a tekintetet és a nézés tevékenységét is. Könyvében arról biztosítja olvasóját, hogy arról fog beszélni, amit ténylegesen látott. Összekapcsolja a látás adottságát a városban történő helyváltoztatással, és magát sétáló megfigyelőként aposztrofálja:

Annnyit futottam, hogy elkészüljön a *Tableau de Paris*, hogy azt lehet mondani, a lábammal csináltam. De megtanultam lassan járni a főváros kövezetén, meg gyorsan és fürgén. Ez egy olyan titok, ami nélkülözhetetlen ahhoz, hogy mindent lássunk. A feladat, hogy ne járjunk lassan, mert valaki várakozik (Mercier 1994, 1309).

Mercier nemcsak egy képet akar adni korának városáról, de írásának formai megoldásaival imitálja a jelen mulandóságát. A francia író átkutatja a várost, és egymást követő rövid fejezetekben bemutatja azt. Ezek a fejezetek minden rendszer nélkül követik egymást. Ez a fragmentált írásmód képes egyedül bemutatni a városi utcai élet mulandóságát és gyors változékonyságát. Mercier könyvének néhány fejezete ennél is töredékesebb, és nem egy témát jár körül, hanem több különböző megfigyelés követi egymást úgy, hogy bármilyen kapcsolódás lenne közöttük. Ezt látjuk a *Megjegyzések* című (CLXXVII. számú) fejezetben:

Vannak olyan párizsi nők, akik csak este kelnek fel, és hajnalban fekszenek le; egy szép lelkű nő ezt a szokást követi, és lámpának hívják. A háziasszony nem beszél egyáltalán az ételekről, amelyek az asztalon vannak; csak a rennes-i jércét, mans-i foglyot és a périgueux-i pástétomot, a ganges-i birkát és a spanyol olívbogyót jelentheti be. Ha a nap hősei akarunk lenni, a testalkat, a szellem és az érzések finomságát kell birtokolnunk (Mercier 1994, 419–420).

A szerző ilyen megoldásait olvasva az olvasónak az az érzése támad, hogy odavetett jegyzeteket olvas. Ráadásul a *Párizsi képek* című könyvben sem a kronologikus sorrend, sem a földrajzi elrendezés nem érvényesül. Így szakít azzal az arisztotelészi tradícióval, mely szerint egy irodalmi alkotásnak legyen eleje, közepe és vége. Karlheinz Stierle szerint a *Párizsi képek* fragmentált ábrázolása elkap egy pillanatot, egy apró gesztust, egy részletét és egy oldalt a városnak. Szerinte ez az ábrázolás a szétszórt érzékelésből fakad, amely a város valóságának a kaleidoszkópját alkotja meg, ahol az olvasó ugyanúgy megélheti a mindig új megjelenés kalandját (Stierle 2001, 92).

Joanna Stalnaker Karlheinz Stierléhez hasonlóan úgy gondolja, hogy a fejezetek tetszőleges sorrendben olvashatóak, éppúgy, ahogy egy várost is bármilyen módon bejárhatunk: „Mivel a fejezetek rövidek, leíró címmel rendelkeznek, és nehezen megkülönböztethető sorrendben vannak elrendezve, az olvasónak olyan szabadságot biztosítanak, hogy a szövegben úgy sétálhasson, ahogy magának Mercier-nek kellett sétálnia a városban” (Stalnaker 2006, 224).

Mercier fejezeteit töredékes szövegeknek tekinthetjük, amelyeket majd a német romantikusok írnak a XIX. század elején.³ Philippe Lacoue-Labarthe *Absolu littéraire* című könyvében a töredékesség három legfontosabb kritériumát határozta meg: a befejezetlenséget, a témája változatos és vegyes legyen,

³ Lásd Ginette Michaud, »Le fragment: trois paradoxes en guise d'ouverture«. In *Lire le fragment: Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*. Montréal: Hurtubise HMH, coll. »Brèches«, 1989, 13–66.

és végül, hogy az alkotás egységes szerkezete a művön kívül jöjjön létre az olvasó által. Mercier könyve megfelel Lacoue-Labarthe két kritériumának: témája változatos és vegyes, ráadásul szakít az olvasás hagyományos módjával is: az egyes szövegek között nincsen kohézió, azt a szöveg olvasója hozza létre (Lacoue-Labarthe–Nancy 1978, 60).

Összességében elmondhatjuk, Mercier *Tableau de Paris* című műve előfutára a XIX. század kószáló figurájának. A város gyors változásának a megragadása, és ennek bemutatásának igénye megelőlegezi a következő évek panorámairodalmát.

Több irodalomtörténész, nevezetesen Priscilla Parkhurst Ferguson (Ferguson 2015, 22–42), Karlheinz Stierle (Stierle 2001, 2) és Mary Gluck (Gluck 2003, 53–80) úgy látja, hogy a kószáló alakja egy jól behatárolható történelmi térben született meg a XIX. század első felében, Párizsban. Walter Benjamin is a nagyvárosi fejlődéssel, a passzázsok létrejöttével kapcsolja össze a XIX. századi sétáló megjelenését, ami szerinte gyökeresen megváltoztatta a városi ember észlelését (Crary 1999, 34). Georg Simmel is úgy gondolja, hogy a nagyvárosok nyüzsgése megváltoztatja a lakók érzékelését. Szerinte a nagyvárosi ember pszichológiáját meghatározza az idegi élet intenzívebbé válása, ami a gyors belső és külső benyomásokból fakad. Úgy gondolja, az ember egy differenciális lény, azaz a tudatát a pillanatnyi és az előző benyomások közötti különbség stimulálja. Így a tudatnak nagyobb szüksége van az állandó benyomások jelentéktelen különbségére, a menetük és az ellentétük szokásos egyenletességére, mint a gyorsan változó képekre, vagy a tekintet által érzékelt tárgyak közötti feltűnő eltérésre, vagy a benyomások váratlan jellemzőire (Simmel 1989, 234).

Walter Benjamin szerint is az észlelés kifejezetten idő- és mozgásfüggő. Úgy véli, hogy a modernitás megszünteti a szemlélődő nézőnek még a lehetőségét is, mert soha nincs tiszta hozzáférési útvonal egy tárgyhöz, és a látás mindig összetett. Minden tárgy más tárgyak, vágyak és vektorok melletti, és azokkal átfedésben lévő (Crary 1999, 34).

A megváltozott észlelésnek a következménye az ún. panorámairodalom, amelynek a narrátora a XIX. századi kószáló legkorábbi prototípusa. A panorámairodalom⁴ valójában nagyon vegyes szövegcsoportot foglal magába, és kiemelkednek közülük az ún. fiziológiák, amelyek a párizsi élet mindennapi embereit mutatják be a mozgó utcai árustól az opera előcsarnokában díszelgő ficsúrokig. Benjamin a panorámafestészettel köti össze ennek az irodalomnak a megjelenését. Szerinte, míg az építészet a vasszerkezettel, addig a festészet

⁴ Walter Benjamin adta ezt az összefoglaló nevet olyan szövegeknek, mint *Le livre des Cent-et-un*, *Les Français peints par eux-mêmes*, *Le diable à Paris* (Benjamin 1980, 850).

a panorámával kezd kinőni a művészetből, és velük párhuzamosan megjelenik a panorámairodalom: a *Les livres des Cent-et-Un* (A Százegyek könyve) *Les Français peints par eux-mêmes* (A franciák, ahogy magukat festik), *Le diable à Paris* (Az ördög Párizsban), *La grande ville* (A nagyváros) sorolhatók ide.

A *Paris ou le Livre des Cent-et-un* műfajának a meghatározásában nincsen konszenzus a kollektív könyv szerzői között. Jules Janin művében „haszontalan esszének”⁵ nevezi írását, míg mások „vázlatnak” aposztrofálják, egyszerre utalva így a festészetre és a szövegek befejezetlenségére is. Walter Benjamin is különálló vázlatokként jellemzi ezeket a szövegeket, melyeknek anekdotaszerű előadásmódja mintha csak a panorámák plasztikus előterét utánozná. Zygmunt Bauman epizodikus szóval jellemzi a kőszáló írásmódot. Szerinte a „sétálni menni” azt jelenti, hogy az emberi valóságot mint epizódok sorát próbáljuk végig, mint múlt és következmény nélküli eseményeket (Bauman 2004, 201).

Baudelaire maga is sétáló íróvá válik *A fájdó Párizs* című kötetében. Ebben a művében a francia nagyváros jelenségeit tematizálja prózaversek segítségével. Azzal, hogy a francia író összekapcsolja az írást és a kőszálást, új kifejezési formára volt szüksége, amely alkalmas a sétáló fragmentáltan érzékelt tapasztalatának a leírásához. Az író a prózaverset érezte a legalkalmasabbnak ennek az élménynek a rögzítésére. Baudelaire erről így vall Arsène Houssaye-nak, a *Presse* főszerkesztőjének:

Ki az közülünk, aki nagyra törő napjaiban nem álmodott egy ütem és rím nélkül muzsikáló költői próza csodájáról, amely elég hajlékony és eléggé szaggatott, hogy hozzásimuljon a lélek lírai mozdulataihoz, a merengés hullámszáshoz, a tudat cikázásaihoz? Főképp a részvétel a nagyvárosok iszonyú forgatagában és keresztül-kasul szövődő, megszámlálhatatlan vonatkozásuk szüli ezt a zaklató ábrándot.⁶

Nemcsak a lírában, de a XIX. századi regényekben és novellákban is megjelenik a sétáló szemszögéből érzékelhető város. Philippe Hamon e leírásokban kétfajta nézőpontot különböztet meg (Hamon 1972, 468–469). Hagyományos formájuk, amikor egy mozdulatlan narrátor vagy szereplő szemszögéből látjuk a tájat vagy az utcarészletet. Ilyenkor egy szereplő vagy a narrátor könyököl, ül vagy áll, és letekint egy magaslatról. De az is előfordulhat, hogy séta közben

⁵ Jules Janin: L'Abbé Châtel et son église. In *Paris ou le Livre des Cent-et-un* t. II. 170. Idézi Marie Parmentier: *Flâner, penser, écrire?: Questions sur la place de la littérature panoramique dans la généalogie de l'essai* (Farrugia–Loubier–Parmentier 2017, 134).

⁶ Charles Baudelaire-t idézi Walter Benjamin: *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél* (Benjamin 1980, 891).

megáll, hogy le tudja írni a körülötte lévő világot. Ez a fajta leírás nagyon gyakori Zola regényeiben, és ezzel magyarázható a sok nyitott ablak, ajtó, hall, üvegház, kirakat a naturalista írónál. Hamon a mozdulatlan nézőponttal szembeállítja a másik fajta leírást, amely során egy sétáló narrátor vagy szereplő szemszögéből látjuk a mozdulatlan tájat vagy utcarészletet. Úgy érzem, hogy az általa szembeállított kétfajta leírás nem áll szöges ellentétben egymással, és közöttük létezik néhány átmenet.

Balzac is sétáltatja szereplőit a városban, de nála még nem igazán beszélhetünk „mozgó leírásokról”. A realista francia író módszerét, amely már más XIX. századi regényekben is létezett, Debray-Genette „közelítő nézőpontnak” (perspective en approche) (Debray-Genette 1982, 289–344) nevezi. Ilyen leírással kezdődik a *Goriot apó* is. Itt a narrátor egy sétáló ember segítségével mutatja be Párizsban „a legvisszataszítóbb kerületét”⁷, ahol a Vauquer ház található. De amint elérkezünk a penzió bejáratához, a narrátor nézőpontot vált, és egy mozdulatlan szemszögéből írja le a ház külsejét.

Robert Ricatte határozottan elkülöníti a „mozgó leírást” (description ambulatoire) a megálló és úgy körültekintő nézőponttól. Szerinte az előbbi nem hagyja magát megállítani egy dolognál, hanem átadja magát „a fél szemmel bizonytalanul látott dolgok káprázatának” (Ricatte 1953, 280). Ricatte szerint az első „mozgó leírást” Victor Hugo *A nyomorultak* című regénye második részének negyedik könyvében találhatjuk.⁸ Habár itt is „közelítő nézőponttal” van dolgunk, de a szüntelen mozgó nézőpontból érzékeljük a regény környezetét.

⁷ „A ház, amelyben a családi penzió virul, Vauquer-né tulajdona. Ott áll a Neuve-Sainte-Geneviève utca alsó részén, ahol a kövezet oly meredeken lejt az Arbalè utca felé, hogy lovas kocsival bajos közlekedni rajta. Ezért olyan csendesek a Val-de-Grâce-templom és a Panthéon közötti szűk utcák. Ez a két műemlék megváltoztatja a környék légkörét, sárga tónusokat vet belé, és homályossá teszi kupolájának komor árnyékával. Itt száraz a kövezet, a lefolyókban se sár, se víz, a falak mentén fű burjánzik. *Aki erre jár*, lenne bár a leggondtalanabb ember, kedvét veszti itt; egy kocsí robogása errefelé esemény, a házak mogorvák, a falak börtönre emlékeztetnek. *Az erre vetődő párizsi* csak polgári penziókat látna itt, vagy középületeket, nyomort vagy unalmat, haldokló öregséget, munkára kényszerülő vidám ifjúságot. Nincs Párizsban visszataszítóbb kerülete, de mondjuk ki, ismeretlenebb sincs” (Kiemelések tölem – B. M.) (Balzac 1983, 6–7).

⁸ „Negyven évvel ezelőtt a magányos sétáló, aki bemerészkedett a Salpêtrière elátkozott tájkára és a körütn át elment egészen az Italie sorompóig, olyan vidékre érkezett, ahol – bátran el lehet mondani – vége volt Párizsban. Nem volt ez pusztaság, hiszen voltak járókelők; az utcákon olyan kerékvágások voltak, mint az országutakon és felverte őket a fű; nem is volt falu, ahhoz a házak túlságosan magasak voltak. [...] A lóvásártér ódon városnegyede volt ez. Ez a sétáló, ha ennek a lóvásártérnek düledező négy falán túl merészkedett, sőt ha rászánta magát, hogy túlmegy a Petit-Banquier utcán, miután jobboldalt elhagyott egy magas fallal kerített kerteskét, aztán egy rétet, amelyen cser kazlak emelkedtek, mint óriási hód-kunyhók, aztán egy bekerített telek mellett, amely teli volt ácsolt gerendával, tuskókkal, fűrészporról és forgáccsal, ►

Illyés *Franciaországi változatok* című művében elég kevés városleírással találkozhatunk, szemben az egy évvel korábbi *Hunok Párisban* című önéletrajzi regénnyel, ahol a kószáló főszereplő-narrátor oldalakon keresztül írja le a francia fővárost. Viszont a kevés városleírás sétáló jellegű, sőt két fejezet tematizálja is a sétálást: egyik a *Kószálás közben* (Illyés 1974, 422–424), a másik pedig a *Veszélyes séta* (Illyés 1974, 318–320) címet viseli. Ez utóbbi fejezetben a narrátor az első párizsi sétája alkalmával tekint óvatosan jobbra-balra (Illyés 1974, 318), és örömmel fedezi fel a jól ismert épületeket:

Épp csak egy röpke pillantással söpröm végig a Szajna partját. A Mi Asszonyunk könnyed U-ja a második tekintetre is sértetlenül áll. Mintha törekény üvegholmit érintenék, úgy illetem Szent Jakab fehér tornyát. Nem töri el az Eiffel sem. Oldódik rólam a gonosz varázslat. Megkönnyebbülök, lassan a régi természetességgel rakom a lábamat a földre (Illyés 1974, 318).

Egy hosszú kóborlást ír le az *Árnyak között* fejezet is, amelyben Illyés Orosz Anna után kutat, és elmegy régi lakásához. Megtudjuk, hol lakott Anna, és mely utcákon keresztül lehet eljutni oda a földalattiból kilépve. Mivel hajdani szerelme elköltözött, az író gyalog ereszkedik le a Szent Lajos-sziget felé, még hozzá kerülővel, és végigjárja a hajdani ismerős utcákat (Illyés 1974, 334). Később persze találkozik Orosz Annával, ami jó ürügy megint egy hosszú sétára. A Louvre-tól indulnak, majd a Louvre rakpart sarkán beülnek egy kávézóba beszélgetni (Illyés 1974, 380). A beszélgetés után átkelnek az Új Hídon, majd megállnak a Hôtel de Transsylvanie-vel szemben.

Egy másik rövid fejezete a műnek a *Városépítés* című (Illyés 1974, 407), amely egy oldalt sem tesz ki, s szintén a narrátor utcai sétáját írja le. Amint át akar kelni a Soufflot utcán és a „suhanó gépkocsik között”, eszébe jut, hogy Flaubert hőse, Moreau Frigyes pontosan innen nézte végig a Pantheon környéki tüntetést. Úgy gondolom, hogy Flaubert regényének említése nem véletlen, mert az *Érzelmek iskolájában* a francia író gyakran él a sétáló leírással. Másrészt ez a szövegrész felidézi a XIX. század második felében megszülető gondolatot, amellyel Walter Benjaminnál is találkozunk, hogy a város nemcsak egy valós tér, hanem szövegtér is. Benjamin szerint egy város sem kötődik annyira a könyvhöz, mint Párizs:

- amelyeknek a tetején hatalmas kutya ugatott, aztán végigment egy düledező hosszú fal mellett, amelyet tavasszal felvert a virág, aztán pedig a legelhagyottabb helyen elment egy omladozó, szörnyű építmény előtt, amelyen nagy betűkkel ezt olvasta: HÍRDETÉSEK FELRAGASZTÁSA TILOS, akkor ez a vakmerő sétáló elért a Vignes-Saint-Marcel utca sarkára, erre a meglehetősen ismeretlen térségre” (Hugo 1959, 393).

Girodux-nak igaza van, hogy az ember akkor a legszabadabb, ha kószálhat a Szajna mentén. A legtökéletesebb kószálás és ebből kifolyólag a legboldogabb, vezet a könyv felé, a könyvbe, mivel a Szajna rakpartjára tudós írások repkényei vannak odatapadva évszázadok óta: Párizs egy könyvtár nagy olvasóterme, amit átszel a Szajna (Benjamin 1998, 98).

Barthes a Walter Benjamin által megidézett városi szövegtérről pontosabban beszél. Szerinte is a város egy diskurzus, és ez a diskurzus nyelvnek tekinthető:

a város beszél a lakóihoz, beszéljük a városunkat, a várost, ahol élünk, már csak azáltal is, hogy ott lakunk, közlekedünk és nézzük. A város nyelve kifejezést azonban ki kell emelnünk egy olyan stádiumból, amely teljességgel metaforikusnak tekinthető. Metaforikus értelemben, mint ahogy a film nyelvéről, vagy a virágok nyelvéről beszélünk, a város nyelvéről beszélni nem nehéz. Az igazi tudományos előrelépés azonban az lenne, ha úgy tudnánk a város nyelvéről beszélni, hogy közben nem használunk metaforát (Barthes 2005, 60).

Raymond Ledrut is a város szövegteréről beszél, amit elkülönít a nyelv önkényes jeleitől. Szerinte a városnak ún. természetes jelei vannak: „belváros”, „út”, „tér”, „ez az út egy tér felé megy” stb.: „A város jelentéssel bír” (Ledrut 1986, 117). Ezt az elsődleges jelentést azonban Ledrut szerint kiegészíti egy másodlagos jelentés, ami szintén jelen van, felidéző hatalma van, és „connotative semioticity”-ként emlegeti. Ez a másodlagos jellege a városnak lehet történeti, esztétikai és antropológiai természetű. A város jelentésének a két szintje közötti kapcsolat adja a város konnotatív szemiotikáját.

Illyés írásában a városi séták során gyakran idézi fel olvasmányélményeit, és így „rögtön kézből kapja a történelmet”: „Ott halt meg, nyomora végső stációjában, Wilde. Mintha – Bölöni könyve szerint – Ady is meglakta volna. A lekushadt város egyszerre emelkedni kezd” (Illyés 1974, 316). A város bizonyos részei nem csupán térben behatárolhatóak, hanem híres lakóikat is felidézik. A Flore kávéház a Szent Ármin és Benedek utca sarkán fekszik. A kávéház ma irodalmi központ, de Rimbaud-ék „hajdani találkozóhelye” (Illyés 1974, 354) is. A Saint-Germain negyedben, „a nagypolgárság fellegvárában”; egy irodalmi szalonon is rátörnek olvasmányélményei, és Justh Zsigmond szemével tekint szét a csinos kis előszobában (Illyés 1974, 426). A narrátor Ady Endre alakját idézi meg egy másik fejezetben is, amikor gyalog megy haza éjfél körül a Sebastión: „Ady korában [...], de még a mi korunkban is ilyen tájt szinte négyes sorokban, tömött hadrendben cirkáltak fel-alá a prostituáltak; férfinak kellett

lennie a talpán, aki igazoltató gyűűükből kivágta magát. Most egy sincs. Hova tűntek? – találgatjuk.” Majd Illyés szomorúan konstatálja, hogy a Pigalle téren is a mulatók hajdani fellegrárai a „kihalt Ninivét idézik” (Illyés 1974, 332).

Ez utóbbi séta azért is érdekes, mert a kőszálás fontos szabályát tematizálja. Ugyanis Louis Huart, a kőszáló első leírója szerint: „Nem kőszál, vagy nem tud kőszálni, aki túl gyorsan megy – aki ásítzik az utcán – aki elhalad egy szép nő mellett anélkül, hogy megnézné” (Huart 1841, 120). Jelen esetben a sétálónk nem talál az utcán szép nőket, de valamilyen oknál fogva még a prostituáltak sem tartózkodnak kint.

Egy másik fejezet, *Az üzem Poe A tömeg embere* című novelláját idézi fel, amely Walter Benjamin szerint a sétáló leírás egyik fontos műve (Benjamin 1980, 866–867). Az amerikai író novellájában a főszereplő éppúgy egy kávéházban ül, mint Illyés a Flore kávézóban, és nézegeti a vendégeket, kitalálva róluk történeteket. Azonban Illyéssel ellentétben Poe főhőse ezt megunja, és jobban leköti az utca képe a járókelőkkel. A magyar író ellenben megelégszik azzal, hogy számba veszi a kávézó híres íróit. Tőle néhány méterre Ribemont-Dessaignes, a hajdani dadaista költő írogat, szemben vele Gorely, az orosz származású esztéta. A termecske túlsó falának tövében Sartre János regényíró neje, De Beauvoir Simonka ül, és veti a betűt szorgos odaadással: „nem csupán azért, mert maga is kitűnő regényíró, hanem már azért, mert – ahogy minden irodalomban jártas embernek tudnia illik – ő naponta itt teremt, tekintettel arra, hogy az egyik szomszéd házában levő lakásukon férje költi műveit, s nem akarják zavarni egymást” (Illyés 1974, 356).

Majd kiderül az is, hogy Illyés bal oldali szomszédja Audiberti, és „percegnak a tollak, suhannak a ceruzák, zörögnek és – ahogy átfordítják őket – suhognak a papírlapok” (Illyés 1974, 357). A dolgos munka persze rossz hatással van a magyar költőre, és szorongás szállja meg: „hogy dolgoztatási órán vagyok, rögtön felhangzik a folyosón a csengetés, csak én lopom az időt, s így el fogom veszíteni a tandíjmentességet, atyám kivesz az iskolából, sose lesz belőlem segédjegyző Dombóváron” (Illyés 1974, 359).

Mint már említettem, annak ellenére, hogy a *Franciaországi változatok* útirajz, viszonylag kevés városleírást tartalmaz. A szövegek sokkal inkább esszék, és a francia írókkal való találkozások, beszélgetések megörökítése. A narrátor általában az utazás élményéről beszél, Sartre két darabjáról, Európa egységéről, Herriot és Gide naplóiról, Miller Henrik – Illyés szerint – üres prózájáról, a magyar irodalom francia fordításairól és ismertségéről. De ezek az esszéisztikus részek csak látszólag térnek el a sétáló leírásoktól. Úgy gondolom,

hogy ezek a kulturális kitérők nem különböznek a városban való kószálástól. Montaigne *Esszéiben* már használja a „vagabondage” szót, hogy jellemezze saját írásmódját. Ez a szó egyaránt jelent csavargást és csapongást. A magyar fordító az utóbbi szóval fordította: „Megfontolatlanul és rendületlenül váltok témát. Tollam és szellemem egyaránt csapong” (Montaigne 2013, 235).

Az útleírás és az esszé műfaja az irodalomtudósok szerint sem áll messze egymástól. Hugo Friedrich könyvében rámutatott arra, hogy Montaigne *Esszéi* kapcsolatba hozhatók a sétálással. Tanulmányának kulcsfogalma a „szabad mozgás”: a séta, a csavargás közben a szellem szabad, és számtalan benyomás éri, és váratlan gondolatok jutnak eszébe (Friedrich 1968, 348–349). Graham Good az esszéket tipologizáló tanulmányában az egyik fajta esszét „utazás-esszé”-nek (travel essay) nevezi. Kommentárjában azonban kibővíti ezt a kategóriát, és összeveti az útleírást az „utazás-esszé”-vel. Míg az előbbi szerint egy teljes utazásról ad számot, és bemutat egy egész kontinenst vagy régiót, addig az „utazás-esszé” csak egy sétáról, egy kirándulásról számol be. Sőt, az is elmondható, hogy az esszé csak ürügye a helyváltogatásnak, amely kószáláshoz, csavargáshoz vezet, azaz cél nélküli utazáshoz. Graham Good szerint ilyenkor a bejárt vidék, a táj egy nem tudatos utazás következménye. Good úgy gondolja, hogy minden esszé ilyen módon épül fel: „Bizonyos szempontból az esszé vándorló, sétáló forma. Elegye az önmagunkkal való foglalkozásnak és a megfigyelésnek, lehetőség a látnivalókra, találkozás a helyváltogatással, az irányokkal, célokkal, a sétálás az esszéírással analóg tevékenység” (Good 1988, XII). Michel Beaujour összehasonlítva Montaigne *Esszéit* és Rousseau *Egy magányos sétáló álmodzásait* arra a következtetésre jut, hogy mind az esszé, mind a sétálás utánozza a szellem csapongását, és semmi más nem fontos nekik, csak az, hogy hűségesen kövessék a lélek, a szellem és a test mozgását (Beaujour 1980, 66).

Ez a rövid összefoglaló is érzékeltette, hogy milyen közel áll egymáshoz a sétáló és az esszéíró. Ráadásul úgy gondolom, hogy mindkettő egy töredékes világot közvetít. Míg a sétáló átadja magát a mozgalmas város vizsgálatának, „szétszórt morzsákat gyűjt” (Montandon 2000, 154). Az esszé is törésekben gondolkodik, mint ahogy a valóság is töredezett, és egységét a töréseken keresztül találja meg, nem pedig abban, hogy elsimítja azokat. Adorno szerint a logikai rend egyszerűsége félrevezet: „elfedi az antagonisztikus lényegét annak, amit ráhúztak. Az esszé számára a diszkontinuitás a lényeges, hiszen állandóan egy ideiglenesen lecsendesített konfliktussal van dolga” (Adorno 1998, 41). Úgy gondoljuk, a *Franciaországi változatok* rövid fejezetei és a közöttük lévő fehér részek, szünetek is ezt a töredezettséget vizualizálják.

Összegzésként elmondhatjuk, hogy Illyés a *Franciaországi változatokban* sétálóként egyrészt a város utcáit rója, másrészt esszéiben a francia kultúra fontos kérdéseit járja körül. Úgy gondolom, hogy a két kőszálásban van egy közös pont. Mindkét séta során megőrzi a kívülálló pozícióját. A sétáló, mint ahogy Baudelaire is írta, „független, lázas, pártatlan szellem” (Baudelaire 1977, 307). A francia költő szerint olyan fejedelem, „aki mindenütt megőrzi inkognitóját” (Benjamin 1980, 857). A kőszáló, habár a tömeg része, de távolságtartása és láthatatlansága révén kívül tud maradni a város forgatagán. A kőszáló megőrzi anonimitását a tömegben, mindent megfigyel, ellenben ő soha nem válik a megfigyelés tárgyává. A kőszálót azonban nem szabad összetéveszteni a bámeszkodóval, mert előbbi mindig teljesen megőrzi egyéniségét, a bámeszkodó viszont elveszíti: „Teljesen feloldódik a külvilágban, annyira elkábul tőle, hogy elfeledkezik saját magáról. Az elébe táruló színjáték hatására a bámeszkodó személytelen lénné válik, nem is ember többé: közönség lesz belőle, tömeg.”⁹ A kőszáló odatartozó és a kívülálló érzéséről, ami megkülönbözteti a bámeszkodótól, Robert Wilson így írt: „a világ álomszerűvé válik; én magam [...] valaminek a belseje leszek... Többé nem saját magam vagyok, hanem másvalaki, de pont ezért inkább magam vagyok” (Walser 1987, 85).

Illyés esszéiben is megőrzi a kívülálló pozícióját, hiszen az esszéisztikus betétek gyakran egy keletről, Magyarországról jött ember szemszögéből járják körbe az írói etikai kérdéseket, Európa helyzetét stb. Ugyanazt a kettős arculatú képet vélem felfedezni a *Franciaországi változatok* című művének a szövegmonorizmaiban, amiről Szegedy-Maszák Mihály beszél *Illyés és a francia irodalom* című írásában: egyrészt kisebbségi érzés töltötte el a francia kultúrával szemben, másfelől a magyar irodalom jelentőségének a bizonyítására törekedett (Szegedy-Maszák 2007, 405).

Összességében elmondhatjuk, hogy a sétáló „esztétikája” átjárja Illyés művét. Sokan megvádolták a korszak kritikusai közül, hogy műve a háború utáni Párizst felületesen mutatja be. Keszi Imre a *Szabad Népből* erről így ír: „nem nyúl a problémák legmélyére, a mozgalmas párisi élet mögött nem látja meg, vagy legalábbis nem tárja fel a lappangó és időnként fel-feltörő belső erőket” (Keszi 1947, 4). A kritikusokkal ellentétben úgy gondolom, hogy Illyés nem is akarta fotografikusan pontos képét adni a városnak. Nem akarja visszaadni szociológiailag komplex társadalmát a háború utáni Párizsnek. A mű nemcsak tartalmi szinten, hanem formájában is színpadra állítja a sétálás aktusát.

⁹ Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, 1858, idézi Walter Benjamin: *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél* (Benjamin 1980, 892).

Irodalom

- Adorno, Theodor W. 1998. Az esszé mint forma. Ford. Hegyessy Mária. In *A művészet és a művészetek: Irodalmi és zenei tanulmányok*. 29–47. Budapest: Helikon.
- Balzac, Honoré de. 1983. *Goriot apó*. Ford. Lányi Viktor. Budapest: Európa.
- Barthes, Roland. 2005. *Szemiológia és városkutatás*. Ford. Schneller Dóra. 2000 17 (4): 57–66.
- Baudelaire, Charles. 1977. A modern élet festője. Ford. Csorba Géza. In *Ima az Akropoliszon: A francia esszé klasszikusai*, vál. Gyergyai Albert. 297–315. Budapest: Európa.
- Bauman, Zygmunt. 2004. A zarándok és leszármazottai: sétálók, csavargók és turisták. Ford. Teller Katalin. In *Az idegen: Variációk Simmeltől Derridáig*, szerk. Biczó Gábor. 192–206. Debrecen: Csokonai.
- Beaujour, Michel. 1980. *Miroirs d'encre: Rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil.
- Benjamin, Walter. 1969. Párizs, a XIX. század fővárosa. Ford. Széll Jenő. In *Kommentár és prófécia*. 75–94. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Benjamin, Walter. 1980. A második császárság Párizsa Baudelaire-nél. Ford. Bence György. In *Angelus Novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*. 819–933. Budapest: Magyar Helikon.
- Benjamin, Walter. 1998. *Images de pensée*. Ford. Jean-François Poirier. Paris: Christian Bourgeois Éditeur.
- Crary, Jonathan. 1999. *A megfigyelő módszerei*. Ford. Lukács Ágnes. Budapest: Osiris Kiadó.
- Debray-Genette, Raymonde. 1982. Traversée de l'espace descriptif. *Poétique* 13 (51): 289–344.
- Delon, Michel. 1990. Piétons de Paris. Préface générale à Louis Sébastien Mercier et Rétif de la Bretonne. In *Paris le jour; Paris la nuit*. I–XXIV. Paris: Robert Laffont.
- Farrugia, Guilhem–Loubier, Pierre–Parmentier, Marie vál. és szerk. 2017. *Promenade et flânerie: Vers une poétique de l'essai entre les XVIII^e et XIX^e siècles*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Ferguson, Priscilla Parkhurst. 1993. The Flaneur and the Production of Culture. In *Cultural Participation: Trends Since the Middle Ages*, szerk. Rigney, Ann–Fokkema, Douwe W. 109–124. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Ferguson, Priscilla Parkhurst. 1994. *Paris as revolution*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Ferguson, Priscilla Parkhurst. 2015. The flâneur on and off the streets of Paris. In *The flâneur*, szerk. Keith Tester. 22–42. London–New York: Routledge.
- Fiers Tamás. 1947. Franciaországi változatok (Nyugat). *Új Szántás* 1 (6): 375–376.
- Friedrich, Hugo. 1968. *Montaigne*. Ford. Robert Rovini. Paris: Gallimard.

- Gleber, Anke. 1999. *The Art of Taking a Walk*. Princeton–New Jersey: Princeton University Press.
- Gluck, Mary. 2003. The Flâneur and the Aesthetic: Appropriation of Urban Culture in Mid-19th – Century Paris. *Theory, Culture & Society* 20 (5): 53–80.
- Good, Graham. 1988. *The Observing Self: Rediscovery of the Essay*. London: Routledge.
- Hamon, Philippe. 1972. Qu’est-ce qu’une description? *Poétique* 3 (12): 465–485.
- Huart, Louis. 1841. *Physiologie du flâneur*. Paris: Aubert.
- Hugo, Victor. 1959. *A nyomorultak 1*. Ford. Lányi Viktor–Révay József. Budapest: Európa.
- Illyés Gyula. 1974. Franciaországi változatok. In *Szíves kalauz*. 295–452. Budapest: Szépirodalmi.
- Keszi Imre. 1947. Illyés Gyula: Franciaországi változatok. *Szabad Nép*, jún. 12. 130. 4.
- Lacoue-Labarthe, Philippe–Nancy, Jean-Luc. 1978 *L'exigence fragmentaire dans l'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil.
- Ledrut, Raymond. 1986. Speech and Silence of the City. In *The City and the Sign: An Introduction to Urban Semiotics*. Kiad. M. Gottdiener, Alexandros Lagopoulos. 114–134. New York: Columbia University Press.
- Mazlish, Bruce. 2015. The flâneur on and off the streets of Paris. In *The flâneur*, szerk. Keith Tester 43–60. London–New York: Routledge.
- Mericer, Louis Sébastien. 1994. *Tableau de Paris: 1–2*. Paris: Mercure de France.
- Montaigne, Michel de. 2013. *Esszék 3*. Ford. Csordás Gábor. Pécs: Jelenkor.
- Montandon, Alain. 2000. *Sociopoétique de la promenade*. Clermond-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal–Maison de la Recherche.
- Németh Ákos. 2015. „Vigasztalásul útnak indulunk...”: A „vándorévek” nemzedéke és a két világháború közötti magyar útirajz-hagyomány. Doktori értekezés. Pécs: Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar.
- Ricatte, Robert. 1953. *La Création romanesque chez les Goncourt 1851–1870*. Paris: Armand Colin.
- Simmel, Georg. 1989. *Philosophie de la modernité: La femme, la ville, l'individualisme*. Ford. Jean-Louis Vieillard-Baron, Paris: Payot.
- Stalnaker, Joanna. 2006. The New Paris in Guise of the Old. Louis Sébastien Mercier from Old Regime to Revolution. *Studies in Eighteenth Century Culture* (35): 223–242.
- Stierle, Karlheinz. 2001. *La Capitale des signes: Paris et son discours*. Ford. Rocher-Jacquín, Marianne. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l’Homme.
- Szegedy-Maszák Mihály. 2007. Illyés és a francia irodalom. In *A magyar irodalom történetei: 1920-tól napjainkig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály–Veres András. 403–417. Budapest: Gondolat.
- Walser, Robert. 1987. *La promenade*. Ford. B. Lortholory. Paris: Gallimard.

ACCOUNT OF A HUNGARIAN WANDERER'S JOURNEY IN FRANCE

*Fragmentariness and mosaic features in the work
French Variations by Gyula Illyés*

In 1947 Gyula Illyés went to France twice. He spent five weeks in Paris at the beginning of the year, and then travelled to southern France in November. He recorded his two journeys in a travelogue. This study deals with his days in Paris written about in his work *Franciaország válogatottak* (French Variations). The characteristics of this travelogue is that it is a collection of texts of various styles and mosaic-like features: it mixes essays and actual travel descriptions, most of it are strolling around descriptions. The structure of the work's timeline is also intermittent, and there are many ellipses and omissions at the time of narration. The entire travelogue is imbued by the aesthetic of a wanderer. Descriptions and figures of strollers became popular in the 19th century when a new "landscape", that of the city, appeared. Illyés' work is not simply strolling descriptions, but the fragmentariness of the work's form, even with the interruptions and omissions, visualises strolling. Thus, the work sets the stage for the act of walking not only on the content level but also in its form. *Keywords:* Gyula Illyés, France, wanderer, essay, discontinuity, fragmentariness

PUTOPIS PO FRANCUSKOJ JEDNOG MAĐARA, LUTALICE

Fragmentarnost i mozaičnost u delu Francuske varijante Đule Ileša

Đula Ileš je 1947. godine bio dva puta u Francuskoj. Početkom godine proveo je pet nedelja u Parizu, zatim je u novembru oputovao na jug zemlje. Oba putovanja je ovekovečio u svojim putopisima. Predmet rada je pariski boravak opisan u delu *Francuske varijante*. Specifičnost ovog putopisa je u tome što predstavlja zbirku mozaičkih tekstova pisanih različitim stilovima: mešaju se eseji sa opisima mesta i događaja na putu, od kojih većinu čine opisi šetnji. I vremenska struktura dela je isprekidana. U pripovedanju ima dosta elipsi i izostavljenih delova. Putopis prožima motiv lutalaštva. Opis šetnji i figura šetača je postala popularna u XIX veku kada grad postaje novi „krajolik“ kao predmet opisa. U Ilešovom delu osim opisa šetnji nalazimo i prikaz šetnje u fragmentiranoj formi i sa izostavljenim delovima. Time se akt šetnje predstavlja kroz dva nivoa, sadržinski i formalno.

Ključne reči: Đula Ileš, Francuska, lualica, esej, diskontinuitet, fragmentarnost

ETO: 821.511.141-INEMES NAGY Á.
DOI: 10.19090/hk.2019.2.116-125

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

SAMU-KONCSOS Kinga

Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Doktori Iskola
Pécs, Magyarország
Horvátországi Magyar Oktatási és Művelődési Központ
Eszék, Horvátország
koncsoskinga@gmail.com

SAMU János

Újvidéki Egyetem
Magyar Tannyelvű Tanítóképző Kar
Szabadka, Szerbia
dnsamu@gmail.com

A VERS SZEMFEDELE

Nemes Nagy Ágnes kései verseinek lehetetlen tanúságtétele

The Shroud of the Poem

The impossible testimony of Ágnes Nemes Nagy's late poetry

Pokrov pesme

Nemoguće svedočenje kasne poezije Agneš Nemeš Nađ

Nemes Nagy Ágnes kései költészetét a kristevai értelemben vett abjekt-tapasztalat elfe(lé) désének lehetetlen vágya hajtja vissza a különbség felmerülésének mint a jelölés és az én lehetőségi feltételének határpillanatához. Míg a *Hó* a nem-énként létrejövő szubjektumot majd-nem-énné írja, a posztumusz *Eső, hó (dalmát kutyák?) gőzölögnek* tárgyias tanúságtételében a nem-én üres vászna iránti vágy (a folyamatos önfeledés megtisztulási szertartásai) a másikért való gyászviseléssel azonosul: a narcisztikus vetítövásznon megtisztításának kudarcában voltaképpen a hiányzó másik/Másik szemfedelének konzerválása érhető tetten. Ilyen értelemben a tárgyias költészet gyengeségét és erejét mutatja e végső mozdulat, a tanúságtétel képtelenségét, ami maga a tanúságtétel. Az elemzés elméleti fölvetéseit főként Julia Kristeva, Cynthia Chase, illetve Georges Didi-Huberman szubjektum- és művészet-filozófiai írásai motiválják.

Kulcsszavak: tárgyias költészet, elsődleges narcizmus, abjekció

Nemes Nagy Ágnes kései költészete az elkülönöződés határpillanatát mint a jelentés el(ö)tűnésének lehetőségi feltételét hordozza. E horizonttalan várakozásban¹, mely a „szinte”, „majdnem”, „alig” módosítószóktól áthatott kései versekben jól kitapintható², még nincsen tárgy, amellyel szemben bármilyen szubjektum megképződhetne; egyszerre jelzi ez a különbségnek mint a jelentés szavatolójának krízisét és vágyát, egy lezárulhatatlanul zajló elkülönöződésben, mely semmiféle konkrét jelentésre sem mond igent, pusztán a jelentésnek mint olyanak lehetőségi feltételéhez kötődik – ahhoz a hasadáshoz, szakadáshoz, köztöthöz, amely természetesen a jelentés lehetetlenségének feltétele is.

Nemes Nagy Ágnes Rilke-szótárában is szerepel a „majdnem” által fémjelzett szóbokor, amelyet korántsem a bizonytalansággal, sokkal inkább a pontossággal jegyez el: „még ezen a kivételes helyen is a második elégiában, az angyalok »A léleknek *szinte* halálos madarai« – mindenütt ez az oda-vissza hullámmás. Milyen mélyértelmű understatement, milyen remek költői fortély mindig levenni, lecsalni egy kicsit az ábrázolatból, hogy a versszöveg el ne bízza magát – de annál biztosabb, lidércesen pontos legyen”³ (Nemes Nagy 2004, 399). A paradoxon modern, a konvencionális jelentéseket összezavaró, mögétekintő működésével összevetve az „alig”, a „szinte” késő modern (szinte-posztmodern) poétikája már nem az összeegyeztethetlenség jelentésképző feszültségéhez, hanem a különbség, azaz a jelentés lehetőségének/lehetetlenségének felmerüléséhez kötődik.

A freudi elsődleges narcizmus koncepciójának Julia Kristeva-féle megközelítése a szubjektumfejlődés legkorábbi szakaszában a különbség, s vele a jelölés és az én felmerülésének eseményét olvassa. A kristevai abjekt-szakasz értelmezéséhez, s ezáltal a Nemes Nagy-líra között-élményének, szinte-poétikájának felfedezéséhez megvilágító megjegyzésekkel szolgál Cynthia Chase „*Áttétel*” mint

¹ A derridai „messianizmus nélküli messianikusság” értelmében: „*Ez lenne az eljövő jövőre való megnyílás, vagy a másinak – mint az igazságosság elérkezésének – a jövőtelére való megnyílás, de várakozási horizont és profétikus előkép nélkül. A másik jövőtele csak ott jelenik meg egyedi eseményként, ahol egyetlen elővételezés, előrejelzés sem látja jönni, ott, ahol a másik és a halál, amiként a gyökeres rossz is, bármelyik pillanatban meglepetésként felbukkanhat*” (Derrida 2006, 32). Kiem. az eredetiben.

² Néhány jellemző példa: „szinte emelt a nagy, csupasz váll” (*A lovas*), „mint Jézus lábát (szinte) keresztről-levétele után (*Egy pályaudvar átalakítása*), „szinte-láthatatlanok” (*Falevél-száraz*), „A várócsarnok szinte ép.” (*Villamos-végállomás*), „majdnem hallható” (*Múzeumi séta*), „majdnem-repülés” (*Teraszos tájkép*), „már-már elbeszélhető” (*Egy pályaudvar átalakítása*), „alig hallható” (*Falevél-száraz*), „a levegő alig-poros tisztaságát” (*Múzeumi séta*).

³ Kiemelés az eredetiben. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül a provokatív „lidércesen” módhatározót, amely a freudi kísérteties (illetve a lacani objet a) teorémáját vonzza az értelmezésbe.

trópus és meggyőzés című tanulmánya (Chase 2005). Chase abból indul ki, hogy az elsődleges narcizmus kristevai elgondolása „nem egy monadikus állapotra utaló elemezhetetlen fogalom, hanem egy elsődleges hármass struktúra, amely egy még-nem-én (a gyereké), egy még-nem-tárgy vagy »abjekt« (az anya, aki még nem egy megszállt szerelmi tárgy) és a kettő közötti törés vagy közvetítő (placeholder): a »nem-én«, az Imaginárius Apa között épül ki” (Chase 2005, 145). Minthogy egy jel felmerülése mindig feltételez egy előzetesen meglévő viszonyrendszert, a kristevai hármass struktúra az, ami a jel működését (a szubjektum jelölővé válását két másik jelölő terében való megjelenése révén) garantálja, a jelölés bevezetődését megalapozza. Annak felismerése, hogy az anya vágya nem a gyermekre, hanem valami másra irányul, az anya abjekciójához vezet, ahhoz a töréshez, amely a jelölő és a jelölt különbségének reprezentánsaként megalapozza a jelölés lehetőségét. Chase olvasatának jelentős hozadéka, hogy az anya abjekciójának ezt a szakadását elválaszthatatlannak tartja az anya vágyának olvasásától, (félre)értelmezésétől: „az én-képzet kialakulása, a jel lehetőségének bevezetődése során döntő fontosságú az, hogy a »gyermek az anyai gondoskodásba beleolvassa az anya falloszra irányuló vágyát«, vagyis azonosulása alapját a beleolvasás performativitása mint »az apa képének áttevődése« képezi” (Darabos 2008, 132). Az Imaginárius Apának (vagy fallikus anyának) mint alakzatnak a tételezése Chase-t a nyelv redukálhatatlan figurativitásának következtetéséhez vezeti: „a jelölés az »identifikációtól«, áttételtől, azaz egy olyan trópusból függ, ami megalapozza a különbözőséget, a jelölő és a jelölt közötti kapcsolatot. Ez azt jelenti, hogy a nyelv működésében mindkettő feltételezi a retorikai alakzat, a *Dichtung* eredeti és redukálhatatlan szerepét” (Chase 2004, 102).

„Az apa képének áttevődését” Chase egyszerre tartja Paul de Man-i értelemben vett trópusnak és meggyőzésnek⁴, mivel a kristevai abjekt-szakaszban

⁴ Idézett könyvének negyedik fejezetében Darabos Enikő (Cynthia Chase fordítója) az „áttétel” Chase-féle megközelítését Paul de Man trópus-, illetve meggyőzés-fogalmának értelmezésével vezeti be. De Man Nietzsche-tanulmányai a nyelv működését annak kognitív és performatív funkciója közötti feszültségként látják. De Man a nyelv konstatív-kognitív funkcióját nevezi a trópusok retorikájának. Teorémája kialakításakor Nietzsche nyelvfilozófiai hozadékára épít, aki dekonstruálja a megismerés logikai előfeltételének, az okság elvének elgondolását (eszerint belső élményünk nem a külső esemény okozata, sokkal inkább annak oka, hogy a külső eseményt okként ismerjük fel, amely ekként okozat), s ebből kiindulva úgy véli, hogy a megismerés alapvetően retorikai műveletek szerint megy végbe, s ekként a nyelv kognitív funkciója elválaszthatatlan a tropológiaiától. Mindemellett – mutatja ki de Man az azonosság elvének nietzschei problematizálására támaszkodva – a nyelv performatív funkciója is működik: a nyelv tételezni is képes dolgokat, ezt nevezi de Man a meggyőzés retorikájának. Ez a ►

nem közvetlen azonosulásról van szó (miként Freudnál), hanem identifikációról mint áttételtől: az anya vágyának (félre)értelmezése során tételezett Imaginárius Apával való azonosulásról (mondhatnánk: a szubjektum az anya vágyának olvasása során tételezett Imaginárius Apa „hasonlatosságára” teremődik; Kristevával: „az abjekciót a fenséges keríti be”⁵). Az Imaginárius Apa, amelynek alakzatát Kristeva „az Anya és az ő Vágyának megalvadása”⁶-ként írja le, Chase számára olyan jel, amely – egy lehetetlen pillanatban – független a jelentéseitől, csak „a Szó uralmának” bevezetése felől olvasható (vissza):

az imaginárius eme eredetében, ahol nincs semmi, ami átvihető lenne, a trópus vagy metafora értelmében vett áttétel, az *Übertragung*, valaminek valami másra való vonatkoztatása a tételezésen alapszik. Azon, hogy egy másik szinten, egy „felettségben” (ez az éniideal eredete, vagy legalábbis az általunk említett képzeté), tételeződik egy tér, egy alak(zat) és ezzel együtt egy nyelv: az áttétel mint fordítás, *Übersetzung*; nem egy előzetesen létező jelentés áttevődése, hanem hogy az egyszerű működés felett és azon túl tételeződik egy rend: bevezetődik a jelek lehetősége (Chase 2005, 147).

A „megalvadás” kristevai metaforája egyrészt egy áradó folyékonyság halmazállapot-változását (trópusát), helyhez kötését jelzi, másrészt a kristevai abjekt mint undorító nem-tárgy iskolapéldájaként hat. Az, hogy Kristevánál az összeillesztett egész nem egyszerűen szétszórtságból, hanem elmúló salakból, „bomlásból létrejövő egység” (Chase 2004, 104), hangsúlyozza minden jel materiális eredetét, alapját, amely azonban csak szétszakítottságban, eltakartságban működhet, hiszen a jelölők rendjén belül már abjektként hat, olyan

- tételező mozzanat már a fenti műveletben is érvényesült, amikor a belső, okozatként felismert (de okként leleplezett) esemény egy külső ok vagy esemény tételezésére indít bennünket. Az ily módon „előállított” entitást aztán objektívnek és megismerhetőnek tekintjük, és elfelejtjük a tételezés esetleges mozzanatát. De Man „a nyelv ezen performatív funkcióját [...] semmiképpen nem tartja elválaszthatónak attól, amit az előzőekben »a trópusok retorikájának« nevezett. Ezzel kapcsolatban azt írja, hogy »az érzet esetleges, metonimikus kapcsolata a fogalom szükségszerű, metaforikus kapcsolatává válik«” (Darabos 2008, 133). A nyelv nem fogható fel tiszta (metonimikus) performativitásként, mert ahogy a megismerés feltételez egy tételezést, a tételezés is feltételez egy ismeretként működő előfeltételezést.

⁵ Idézi Chase 2005, 148.

⁶ Gyimesi Júlia magyar fordításában (Kristeva 2007, 12) nem „megalvadás”, hanem „összeolvadás” szerepel, a chase-i olvasat szempontjából azonban kiemelt jelentőséget tulajdoníthatunk a „coagulation” materiális és undort keltő asszociációinak, illetve a megszilárdulás/rögzülés gesztusának.

maradékként, amelyből nem lehet visszaállítani a jelentést, az alak salakká válása transzgresszív, irreverzibilis folyamat; vele szemben nem képződhet meg identitás, azonosulhatatlan, miközben bármiféle azonosulás ennek elleplezésével, tagadásával konstruálódik, ilyen értelemben az identifikáció lehetőségei és lehetetlenségei feltétele egyszerre.⁷

A kései prózaköltemények kontextusában megjelentő *Hóban* a hulló hó látványa a tisztasághoz, illetve a kristály kapcsán a rendezettséghez, lepelszerűségéből adódóan pedig a szövet/szöveg problémaköréhez is kapcsolódhat, a kialakuló identitás tabula rasája, ahol egy bizonytalan, kialakulóban lévő én („nem is tudom hogy látom-e”) bizonytalan tárggyal azonosul (a tárgyas ragozás utal a tárgyra, ami azonban szinte-hallhatatlan, illetve szinte-láthatatlan), azaz egy még-nem-én egy még-nem-tárgy között feldereng a különbség: „Ez a zuhogó némaság / nem is tudom hogy látom-e / ez a homályos hófehér / nem is tudom hogy látom-e”. A hó csak úgy és akkor⁸ válik láthatóvá, amikor helyhez kötődve mozdulatlanra, jelentéssé válik: fenyőként és tetőként – metonimikus áttevődés révén, valami más körvonalaként, identitása a másik helyének elfoglalásával jön létre, előtte nincsen: „Csak a fenyő csak a tető / a körvonal amelyre hull / amint a dolgok szélein / megáll és megvilágosul”. A körvonal az identitás kerete, illetve az ábrázolás minimuma; megjegyzendő azonban, hogy itt ez a körvonal fehér, mintegy alak-háttér-aspektusváltásban, ami a tárgyról az azt hellyel kínálótérre mutat, az üres Hely válik jelentőssé mint az identitás szavatolója: a tárgy nem saját, belső tulajdonságainál fogva meghatározható, hanem egy pozíció elfoglalójaként, chase-i helyőrzőként (placeholder). Mindez a versszöveg vizuális aspektusának viszonylatában is releváns lehet: a szöveg az öt körbezáró fehér sávokra, Éluard kifejezésével „csöndmargókra”, saját háttérére, a műalkotás Helyére (mint a műalkotás-mivolt garanciájára) is rámutat: az Ürességet állítja színpadra.⁹

⁷ Chase az Anya Vágyának olvasását a de Man-i prosopopoeia fogalmával jegyzi el, s a prosopopoeia performatív gesztusát a jelölődés lehetőségei feltételeként értelmezi. Az arcadás arcrongáló aspektusának megfelelően az anya „néma képpé” válik, a tropologikus átalakulások és tételezések végtelen sora (metonimikus kapcsolata) lényegiségé (metaforává) „alvad”.

⁸ A *Napforduló*-kötettől kezdve egyre gyakoribbá váló „amint” kötőszó különlegessége, hogy egyaránt kötődhet a cselekvés/történet módjához (jelenthet „ahogyan”-t) és időbeli határhelyzetéhez, a változásnak, a különbség megnyílásának/eltűnésének pillanatához (jelenthet „épp amikor”-t).

⁹ Slavoj Žižek a műalkotás fogalmát mint a fenséges *dolog* szent Helye – a kristevai szubjektumfilozófia szempontjából ez a hely eredetileg az anya abjekciójának helye – és egy konkrét tárgy (mindig utólagosan látható) találkozásait írja le úgy, hogy a kettőt elválasztó hasadéknak rendkívüli jelentőséget tulajdonít. Érvelése szerint amikor a kortárs művészet ürületet, maradványt ▶

A különbség identitáskonstituáló gesztusára utal a fenyő és a tető alaki, sőt hangalaki hasonlósága. A csúcsos alak, amely a fenyőben és a tetőben közös, mintegy a felfelé mutató gesztusának, az önmagánál-több, a valami-más-helyett-ott-lét, az (ön)felismerést (megvilágosulást) katalizáló identifikációs folyamatok tárgy-okának (a lacani objet a-nak, a žižeki *dolognak*) metaforája, amely vizuális-akusztikus megsokszorozódása-áttevődései révén e folyamat keretnélküliségét is eljuttatja. A „felettség” tartományát mozgósító alaki/hangalaki, azaz metaforikus/metonimikus elcsúszás a jelölő-szobjektum (a jelölés) felmerülésének chase-i áttételének nyomában jár. Hernádi Mária megjegyzi, hogy „a körvonal, amelyen keresztül a láthatatlan hó láthatóvá válik, analóg viszonyban van a réssel (*De nézni*), a nyiladékkal (*Szikvója-erdő*) és a sebhellyel (*Egy táviróoszlopra*), amelyek szintén két világ határát teszik nyilvánvalóvá”, illetve, hogy „a körvonalakat rajzoló hó határrá válásában maga is átlényegül” (Hernádi 2012, 120). Ezzel egyetértve (kivéve, hogy olvasatunkban a szállongó hó nem láthatatlan, hanem szinte-látható, még-nem-tárgy) a versbéli hó agambeni értelemben vett speciális létmódját emelhetjük ki, amennyiben léte egybeesik saját láthatóvá válásával, látványként való felmerülésével – ami feltételez egy másikat, egy olyan tekintetet, ami külsőként képzi meg, és mindig kívülről tartja az identitást. Ugyanakkor feltűnő, hogy a „megvilágosulás”, megértés/megtérés a hónak, a vágy speciális tárgy-okának gesztusa, a megfigyelő szobjektum identifikációs folyamatában a tárgy az ágens – a jelölő-szobjektum csak önmaga helyőrzőjének képében jelenhet meg. Erre utalhat a második versszak elején kiemelt „csak”, a látvány hiányosságára; ahonnan a szobjektum az, ami kimarad. Éppen ezért a „megállás”, az identifikáció „véglegessége” csak a „mintha” viszonylagosságában értelmezhető, a néző-látvány tulajdonságcserejére rímelve az utolsó szakaszban a hó és az idő cserél jelzőt – „úgy hull mint ami végleges / az olvadékony évszakokra” –, ami az (ön)megértés-struktúrák, megvilágosodások átmenetiségére mutat rá. A hó léte a versben a majdnem-léttől a majd-nem-létig tart, ami a nem-énként létrejövő szobjektum (Kristeva 2007) metaforája lehet, a nem-énnek mint majd-nem-énnek, illetve számolva a jelölő-szobjektum temporalitásával: az énnak, amely mindig majd-nem-én.

- szerepeltet a *dolog* helyén, a tárgy és az általa elfoglalt Hely össze nem illésének a tapasztalata, vagyis az, hogy meghökkenünk, a Hely különleges voltát tudatosítja bennünk: meglepődésünkben a szublimáció minimális struktúrájának megőrzését látjuk, a hasadékot, ami a Hely és az azt betöltő elem között húzódik, és amely nélkül nincs szimbolikus rend. Az azzal való szembesülés után, hogy a *dolog* megigéző jelenléte csak az általa elfoglalt Hely ürességét leplezi el, a szublimáció minimális struktúráját egyetlen módon teremthetjük újra: ha magát az Ürességet állítjuk színpadra, az Ürességként felfogott *dolgot*: „Többé nem az Űr betöltésének problémájával kell szembenéznünk, hanem az Ürességet kell megteremtünk” (Žižek 2011, 46).

Nemes Nagy Ágnes egyik legutolsó, *Eső, hó (dalmát kutyák?) gőzölögnek* (munka)című majd-nem-verse megtisztulási és feledésvágytól átítatott szemfedél: „Eső, eső, van mit siratnod, / legelső hó, van mit takarnod, / nem mondhatnám, / hogy könnyű volt az év.” Az eső az el-síratás katarziséhoz, a hótakaró pedig egy abjekt-tapasztalat el-fe(le)déséhez köthető. „A hó felett már szinte semmi. / Itt-ott fekete foltok. / A hó alatt, persze kötörmelék. / Alig lejjebb / korhadva, pincedeszkák, vértanúság, / szétpukkadt villanykörték, szilánkos / valamikori fények. / Temetések.” A hó alatti szétszalazhatatlan rétegekben (*alig lejjebb*), a háborús tapasztalat tárgyainak-eseményeinek komposztjában Nemes Nagy Ágnes-szöveghelyek enyészetnek kitett maradványaira ismerünk: a Nemes Nagy-líra ikonikus kő- (szobor-) pillérei morzsalékká lettek, az *Ekhnáton éjszakájának* deszkái – mintegy koporsódeszkákként – korhadásnak indultak, ahogyan múltba vesztek az ars poeticus *De nézni* „szilánkos fényjelei” is: a jelölő (költészet) és jelölt (esemény) egymásba omlásának, a textus biológiai szövetté válásának terében járunk: „A halotti lepel beburkolja a húst a föld belsejében. Véd, *helyet biztosít* az elbomlás számára. Mivel továbbél a testben, amit beburkol, könnyen azt hihetjük, hogy redői maguk alkotják a »darálógépet«. Mallarmé a redőben, a redő mélyülő halmaiban valami »parányi sírgödört« látott” (Didi-Huberman 2013, 85). A temetés (hó általi eltakaras) aktusa azonban egybeesik az exhumálásával (a sír feltárásával, a hó alatti rétegek számbavételével, a maradványok elváltozásainak fürkészésével), az elhantolás a kihantolással: a szöveg a felejtés vágyát és lehetetlenségét a költészet át-tetsző, elrejtve-megmutató, a kristevai abjektet „megtisztító” működésmódjával ironizálva ábrázolja. Ugyanígy: a hótakaró szinte szűz még/már, Nemes Nagy „abjektív lírájának” vágyott tabula rasája, csakhogy itt-ott már foltok tarkítják, dalmaták ürüléke szennyezi: „A hó felett: már szinte semmi. / De nem. Azok a barna-fekete foltok. / Azokról meg ne feledkezz. / Ők hagyták itt, / az ember előttes vagy felettes / pompás, fehér, feketepettyes / dalmát kutyák.” Az elfeledés-tisztaság lehetetlenségét jelzi e kései szarkazmus: az eltakarni vágyott holt anyag, szemét, maradvány, abjekt megtisztított helyét ürülék foglalja el, az eltakart mintegy kísértetként visszatér, előtérbe nyomul, átszűri magát a vászon anyagán – s egyértelmű tárgyas alakzatokba rendeződik, a fekete ürüléktől pöttyözött hótakaró látványa ugyanis a dalmaták mintázatát tükrözi, hírt rejt, jelentése van, ezáltal máris szublimálódik. A jelentéssé válást és a jelentés instabilitását az alantásnak és szentnek („vigasz-koszocskák”, „ember előttes vagy felettes”, „koszos-pompás”)¹⁰,

¹⁰ Vö.: „viaszfehéren fölvilágol / a foszforos madár-szemét” (*A lovas*), „kis fenekükkel fölszenelve a márványt” (*Múzeumi séta*).

s ezzel együtt végnek és kezdetnek („Kicifrázzák a szemfedőt, / mint pelenkát a csecsemők”) aspektusváltó képei mellett a *Fák* „füstölő kristály”-ával párhuzamba állítható, annak leleplezett változataként értelmezhető gőzölögő állatürülék fejezi ki, azt a halmazállapot-változást mutatva, amin a hétköznapi anyag keresztülmegy, amint a szent/igazság Helyét ideiglenesen elfoglalja: „Kicifrázzák a szemfedőt, / mint pelenkát a csecsemők. / Talán mégis pelenka, sőt / pettyes-koszor-pompás védőköpeny. // Talán. Addig-amíg. / Hisz gőzölögnek a vigasz- / koszosok. / Egy darabig.” Az ürülék temporalitásának további jelentőséget is tulajdoníthatunk: minthogy a szűz hótakarót már beszennyezték az ürülékfoltok, amelyeket azonban a hó nemsokára újra elfed majd, az ürülék ideje egyszerre előtti és utáni, egyszerre előzi meg és követi a tisztaságot, a jelentés visszaállíthatatlanságának abjekcióját végtelenítve, folyamatos önel-törlésben tartja a születő identitást. Ebből a szempontból különös jelentősége van a második és harmadik versszak eltérő központosításának: „A hó felett már szinte semmi” azt jelenti, hogy a hótakaró már majdnem tiszta, már majdnem mindent eltakart. Ezzel szemben „A hó felett: már szinte semmi” kettőspontja azt jelzi, hogy a hó felett *a* szinte-semmi van: a semmivé levés mint olyan, a már majdnem formátlan, alakatlan, felismerhetetlenné, szimbolizálhatatlanná lett, a radikális idegenséggé váló ismerős, azaz újra csak: a lacani objet a lebukása abjektként, az alak salakká romlása. A fehér alapon fekete pöttyös látvány a Nemes Nagy Ágnes költészetében igen termékenynek bizonyuló József Attila-örökség, a csillagos égbolt tárgyias törvényt rejtő szövedékének inverzeként is elképzelhető: az át-tetszés helyét a leleplezettség, az anyagi háttér előtérbe kerülése, az evangélium ígért-csillagának helyét pedig az ürülék jövőre-émlékeztető abjekt-tapasztalata foglalja el, a primer narcizmus ürességet, különbséget védő vetítövászná¹¹ a (saját) holttest halotti lepleként mutatja magát („koszos-pompás védőköpeny”): „A halotti lepel [...] saját eleven testünk rostológépe, egy zseb saját »halálfejünk« nyughelyéül” (Didi-Huberman 2013, 85). A halotti lepel nem a narcizmus ürességét védi, amelynek ráncatlan, kifeszített egén a szubjektum arcvonásai kirajzolódhatnak, hanem szemfedőként, rongyként egy olyan vak, különbséget nem ismerő semmit, amely a jel-háló emésztőgödreként funkcionál, s már nem lehet megkülönböztetni attól, amit védene. A *Fák* „csuklyás tárgyai”, melyek eleve a halál vagy a hóhér ábrázolásmódjait asszociálták (összhangban az objet a halálöszön-vonatkozásaival), most halotti lepelbe csomagolt caput mortuummá lettek.

¹¹ Lásd bővebben Kristeva 2007, például: „a freudi szöveg belsejében zajló fordulatok játékába bevont narcizmus az első fázisban olyan mimetikus játéknak tűnik, amely pszichés identitásokat (Én/tárgy) alapít, majd a visszafordulások szédületében, mint az (André Green értelmében vett) üresség feletti vetítövászon jelenik meg” (Kristeva 2007, 6).

Nemes Nagy Ágnes tárgyias tanúságtételében a nem-én üres vászna iránti vágy (a folyamatos önfeledés megtisztulási szertartásai) a másikért való gyászviseléssel azonosul: a narcisztikus vetítövászon megtisztításának kudarcában voltaképpen a hiányzó másik/Másik szemfedelének konzerválása érhető tetten. Ilyen értelemben a tárgyias költészet gyengeségét és erejét mutatja e végső mozdulat, a tanúságtétel képtelenségét, ami maga a tanúságtétel.

Irodalom

- Chase, Cynthia. 2004. Vágy és identifikáció Lacannál és Kristevánál. Ford. Darabos Enikő. *Kalligram* (4): 95–106.
- Chase, Cynthia. 2005. „Áttétel” mint trópus és meggyőzés. Ford. Darabos Enikő. *Kalligram* (5–6): 136–153.
- Darabos Enikő. 2008. *Nem-játék: Nyelv, nemi szerepek, pszichoanalízis*. Budapest: Józsefvég Műhely.
- Derrida, Jacques. 2006. *Hit és tudás: A „vallás” a pusztaság ész határain*. Ford. Boros János és Orbán Jolán. Pécs: Brambauer Kiadó.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. *Csillagrepedés: Beszélgetés Hantaival*. Ford. Seregi Tamás. Budapest: Műcsarnok Nonprofit Kft.
- Hernádi Mária. 2012. *A névre szóló állomás: Nemes Nagy Ágnes prózakölteményei*. Budapest: Szent István Társulat.
- Kristeva, Julia. 2007. A szerelem abjektje. Ford. Gyimesi Júlia. *Thalassa* (2–3): 3–27.
- Nemes Nagy Ágnes. 2004. Rilke-almafa. In *Az élők mértana I.: Prózai írások*. 386–403. Budapest: Osiris.
- Žižek, Slavoj. 2011. *A törekeny abszolútum: Avagy miért érdemes harcolni a keresztény örökségért?* Ford. Horginszki Éva és Molnár D. Tamás. Budapest: Typotex.

THE SHROUD OF THE POEM

The impossible testimony of Ágnes Nemes Nagy's late poetry

Ágnes Nemes Nagy's late poetry is driven back by the impossible desire to shroud (forget) the abject experience in the Kristeva sense to the limit moment where difference as the condition of signification and Self emerges. While the poem *Hó* transcribes the subject becoming as a non-self to an almost-self, a self-to-be, in the objective testimony of *Eső, hó (dalmát kutyák?) gőzölögnek* the desire for the empty canvas of the non-self (purification rituals of continuous self-forgetfulness) identifies with mourning for the other. The failure to clear the narcissistic screen is in fact the preservation of the missing other's/Other's shroud. In this sense, this ultimate move demonstrates the weakness and power of objective

poetry, the inability to testify, which is the testimony itself. The theoretical propositions of the analysis are mainly motivated by the writings of Julia Kristeva, Cynthia Chase and Georges Didi-Huberman.

Keywords: objective poetry, primary narcissism, abjection

POKROV PESME

Nemoguće svedočenje kasne poezije Agneš Nemeš Nađ

Kasnu poeziju Agneš Nemeš Nađ karakteriše nemoguća želja (da umota u zaborav iskustvo abjekcije) koja vraća subjekt u trenutak razlike Sebe i signifikacije. Dok pesma *Hó* oblikuje subjekta koji iz ne-ja postaje subjekt skoro-ja, buduće-ja, u *Eső, hó (dalmát kutyák?) gőzölögnek* čežnja za belim platnom ne-sebe (rituali prečišćavanja neprestanog samozaborava) poistovećuje se sa tugovanjem za Drugim. U neuspehu da se očisti narcističko platno nalazimo očuvanje pokrova nedostajećeg Drugog. U ovom smislu, ovaj krajnji potez pokazuje slabost i moć objektivne poezije, nesposobnost svedočenja, što je i samo svedočenje. Propozicije analize uglavnom su motivisane teorijama Julije Kristeve, Sintije Čejs i Žorža Didi-Hubermana.

Ključne reči: objektivna poezija, primarni narcizam, abjekcija

A kézirat leadásának ideje: 2019. aug. 10.

Közlésre elfogadva: 2019. szept. 10.

ÚTMUTATÓ

a kéziratok formai kialakításához

Kérjük a *Hungarológiai Közlemények* szerzőit, hogy kéziratuk kialakításakor és benyújtásakor az alábbi elvekhez tartsák magukat:

- A folyóirat magyar nyelvű irodalomtörténeti és -elméleti, nyelvészeti, néprajzi, művelődéstörténeti, kapcsolattörténeti szövegeket közöl.
- A folyóiratban nem jelentethető meg másutt már publikált szöveg, sem más folyóiratokban, kiadványokban hasonló cím alatt megjelent szöveg módosított változata.
- Az a szöveg jelentethető meg, amely legalább két anonim pozitív recenziót (lektori véleményt) kapott (a recenzenseket/lektorokat a szerkesztőség bízta meg). Egy pozitív és egy negatív vélemény esetén a szerkesztőség harmadik véleményét is kér.
- Ha a tudományos munka projektumi kutatás keretében készült, a szöveg első oldalának alján, lapalji jegyzetben fel kell tüntetni a projektumi kutatást támogató intézmény teljes hivatalos megnevezését és a projektum számát.
- Tudományos tanácskozáson elhangzott szöveg esetében úgyszintén a szöveg első oldalának alján, lapalji jegyzet formájában fel kell tüntetni a tanácskozás címét, az ezt szervező intézmény megnevezését, székhelyét, valamint a tanácskozás megtartásának színhelyét és időpontját.
- Kíváncsok, hogy a szöveg címében kulcsfogalmak szerepeljenek. Ha a cím ilyen fogalmakat nem tartalmaz, tanácsos alcímbe pontosítani a szöveg tárgyát.
- A szöveget rövid (800–1000 leütésnyi) tartalmi összefoglaló (absztrakt) vezeti be, amely kitér a kutatás tárgyára és módszerére, kitűzött céljára és eredményére is.
- Az absztraktot kulcsszavak egészítik ki (legfeljebb 5). Ajánlatos gyakran használt, nemzetközileg ismert fogalmakat feltüntetni.
- A tanulmány főszövegének maximális terjedelme 30 000 leütés, szóközökkel.
- A hivatkozásokat nem lábjegyzetek formájában, hanem a főszövegben kérjük jelölni.
- A szöveghez tartozhatnak lapalji jegyzetek, ezek azonban nem helyettesítik az irodalomjegyzéket.
- A tanulmányok szövegét elektronikus formában (Word, Times New Roman betűtípus) kérjük a főszerkesztő (eva.toldi@ff.uns.ac.rs) vagy a szerkesztőség (hungar@ff.uns.ac.rs) elektronikus postacímére eljuttatni.
- A tanulmányok szerzőit arra kérjük, e-mailjünkben írják meg az őket foglalkoztató intézmény nevét és postacímét is (magyarul, szerbül és angolul).

*

Részletes szerkesztési utasítások:

Az egész szöveget egységesen 12 pontos betűnagysággal, Times New Roman betűtípussal, 1-es („szimpla”) sorközzel kérjük írni.

A kézirat elején az alábbi adatok feltüntetése szükséges:

Hungarológiai Közlemények év/szám. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék
Papers of Hungarian Studies év/szám. Faculty of Philosophy, Novi Sad

A szerző VEZETÉKNEVE és keresztnéve (rang nélkül, a vezetéknév verzál betűvel)

A szerzőt foglalkoztató intézmény neve

Székhelye (vagy a szerző lakcíme)

A szerző elektronikus elérhetősége

Pl.:

Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar

Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék

Újvidék, Szerbia

xxxxx@yyyyyyy

A SZÖVEG CÍME (verzál)

Ha van: *A szöveg alcíme* (kurzív)

Rövid tartalmi összefoglaló (absztrakt), tompán (behúzás nélkül), egy bekezdés.

Kulcsszavak: legfeljebb 5.

A dolgozat főszövege: 12-es betűnagyság, normál, 1-es – „szimpla” – sorköz.

A szövegben (a lapalji jegyzetekben is) pontosan kell jelölni a kis- és nagykötejeleket, illetve a gondolatjeleket (l.: egy-egy; 1914–1918; a regény – minden más vonatkozásban – megfelelni igyekszik...).

Az új bekezdéseket sorvégi „enterrel” hozzuk létre, a behúzásokat pedig az Eszközök menü Formátum, Bekezdés, Első sor paranccsal. Kérjük a tabulátorok és a sor eleji szóközök mellőzését.

A négysorosnál hosszabb idézeteket egy sorral leválasztva, idézőjel nélkül, bal oldali 2 cm-es behúzással, új bekezdés nélkül (tompán) kérjük jelölni (kizárólag a Kezdőlap, Bekezdés, Behúzás, Bal parancssor alkalmazásával).

A közcímek (középre zárva, 12-es nagyság, kurzív)

(számozás nélkül) A művek címe, valamint a kiemelések dőlt (kurzív) betűvel írandók. A közcímek alatt egyéb alcímek is sorakozhatnak, középre zárva, kurzívval, a bekezdés betűnagyságával (12-es).

A címekhez és kiemelésekhez járuló toldalékokat közvetlenül a cím, illetve a kiemelés után kell írni normál szedéssel (a *Bánk bámmal*, ebben a *dalban*...). A szerzői kiemelések jelölése zárójelben történik (kiemelés tőlem – X. Y.).

A hivatkozás módja:

Az idézetek lelőhelyét magában a főszövegben jelöljük. Lábjegyzetben kommentárt, főszöveghez társuló megjegyzéseket közölhetünk a szövegszerkesztő program Hivatkozás, Lábjegyzet beszúrása parancssor alkalmazásával.

Minden idézett szövegnek meg kell jelennie a szöveg végére illesztett *Irodalomban*. Az *Irodalom* nem bibliográfiát közöl, hanem csak azokat a műveket tünteti fel betűrendben, amelyekre a szövegben hivatkozott a szerző. Nem magyar szerző esetében a vezetéknévvel kezdődő követi, majd a szerző teljes utónevét kiírjuk.

Az irodalomjegyzék létrehozása és a szövegbeli hivatkozás a következőképpen történik:

Könyv

Egyszerűs:

Tverdota György. 2010. *Zord bűnös vagyok, azt hiszem: József Attila kései költésze*. Pécs: Pro Pannonia.

(Tverdota 2010), idézetet követően: (Tverdota 2010, 55)

Két- vagy többszerzős:

Tolnai Ottó–Domonkos István. 1968. *Valóban mi lesz velünk*. Újvidék: Forum.
(Tolnai–Domonkos 1968, 12–13)

Négy vagy annál több szerző esetén az *Irodalomban* minden szerzőt, a főszövegben azonban csak az elsőt tüntetjük fel:

Hoppál Mihály–Jankovics Marcell–Nagy András–Szemadám György. 2000. *Jelképtár*. Budapest: Helikon Kiadó.

(Hoppál et al. 2000, 42)

Kötetszerkesztés:

Horváth Imre–Thomka Beáta vál. és szerk. 2010. *Narratívák 8: Narratív teológia*. Budapest: Kijárat Kiadó.

(Horváth–Thomka 2010, 58–59)

Könyvfejezet:

Szegedy-Maszák Mihály. 1998. Fordítás és kánon. In *Irodalmi kánonok*. 47–70. Debrecen: Csokonai Kiadó.

(Szegedy-Maszák 1998, 48)

Ricoeur, Paul. 1999. Emlékezet – felejtés – történelem. Ford. Rózsahegyi Edit. In *Narratívák 3: A kultúra narratívái*, szerk. és a szövegeket gondozta Thomka Beáta. 51–68. Budapest: Kijárat Kiadó.

(Ricoeur 1999, 54)

Fordításban megjelent mű:

García Márquez, Gábor. 1990. *Szerelem a kolera idején*. Ford. Székács Vera. Budapest: Magvető.

(García Márquez 1990, 77)

Elektronikus könyv:

Dragomán György. 2014. *Máglya*. Budapest: Magvető. Epub.

(Dragomán 2014)

Interneten elérhető publikáció esetében zárójelben az utolsó megtekintés dátumát kérjük feltüntetni:

Krúdy Gyula. 1967. *Régi pesti históriák: Színes írások*. Budapest: Magvető. <http://mek.oszk.hu/00800/00869> (2015. jún. 9.)

(Krúdy 1967)

Cikkek, tanulmányok

Folyóirat (a folyóirat címe után az évfolyam következik):

Lengyel Zsolt. 2014. Szóasszociációs vizsgálatok. *Hungarológiai Közlemények* 45 (4): 1–12.

(Lengyel 2014, 10)

Lap:

Fenyvesi Ottó. 2015. Modern folklór. *Magyar Szó – Kilátó*, jan. 24–25. 24.

(Fenyvesi 2015, 24)

Interneten elérhető lap vagy folyóirat:

Szemere Katalin. 2015. Hörpölték a kultúrát. *Népszabadság*, jún. 8. <http://nol.hu/kultura/haraphato-eneklesi-vagy-1538629> (2015. jún. 9.)

(Szemere 2015)

Elektronikus publikáció:

Keresztesi József. 2014. Kilépés a múzeumból. *Litera* <http://www.litera.hu/hirek/peterfy-a-kitomott-barbar> (2015. jún. 9.)

(Keresztesi 2014)

Ha a cikknek DOI-száma van, kérjük azt is feltüntetni a hivatkozás végén.

A fenti jelölésmód érvényes a lábjegyzetekre is.

Idegen nyelvű kiadványokra való hivatkozáskor a bibliográfiai adatok élén a szerző családneve áll első helyen, utána vesszővel elválasztva következik utóneve (l.: Ricoeur, Paul). Nemcsak a mű címe, hanem a kiadó neve, illetve a kiadás helye is idegen nyelven írandó.

A hivatkozások létrehozása során az itt föl nem tüntetett esetekben a Chicago Manual of Style Autor-Date System rendszerét tekintjük irányadónak:

http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

A dolgozatot címmel ellátott angol, valamint szerb nyelvű rezümé és kulcsszavak zárják.

Kérjük a szerzőket, hogy kéziratuk beküldése előtt ellenőrizték szövegük helyesírását, nyelvhelyességét, a jelölések pontosságát és következetességét, a közcímek következetes alkalmazását, valamint korrigálják a betűhibákat. A nyelvileg-helyesírási gondozatlan kéziratokat, valamint azokat, amelyek nem tartják be az itt feltüntetett szerkesztői utasításokat, kénytelenek leszünk átdolgozásra javasolni.

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK
HUNGAROLOŠKA SAOPŠTENJA
PAPERS OF HUNGARIAN STUDIES

Szerkesztőség / Redakcija / Editorial Office

Filozofski fakultet, Odsek za hungarologiju

21000 Novi Sad, ul. dr Zorana Đinđića 2.

Tel.: (+381 21) 485 3878

e-mail: hungar@ff.uns.ac.rs

URL: <http://hungarologiaikozlemenek.ff.uns.ac.rs>

Szerkesztőségi titkár / Sekretar redakcije / Editorial secretary: Milanović Valéria

Angol fordítás / Prevod na engleski / English translation: McConnell-Duff Márta

Szerb fordítás / Prevod na srpski / Serbian translation: Andrić Edit

Lektor-korrektor / Lektura i korektura / Proof-reader: Buzás Márta

A szerb szövegeket lektorálta / Lektor za srpski jezik /

Proof-reader for Serbianian Language: Ljiljana Ćuk

Fedőlapterv / Korice / Cover: Kapitány Attila

Műszaki előkészítés / Priprema za štampu / Layout: Dataprint

Példányszám / Tiraž / Copy: 200

Nyomda / Štampa / Print: Futura, Pétervárad, 2019

CIP – A készülő kiadvány katalógizálása

A Matica srpska Könyvtára, Novi Sad

821.511.141+811.511.141

HUNGAROLÓGIAI Közlemények = Hungarološka saopštenja = Papers of Hungarian Studies : az újvidéki Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének folyóirata / főszerkesztő Toldi Éva. – 8. évf. 26/27. sz. (1976) – . – Novi Sad : Filozofski fakultet, 1976–

Háromhavonta. – A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei folytatása = ISSN 0350-1353.

Kiadása másik médiumon: Hungarológiai Közlemények (online) = ISSN 2406-3266

ISSN 0350-2430 = Hungarológiai Közlemények (Print)

COBISS.SR-ID 17698

ISSN 0350-2430



9 770350 243006